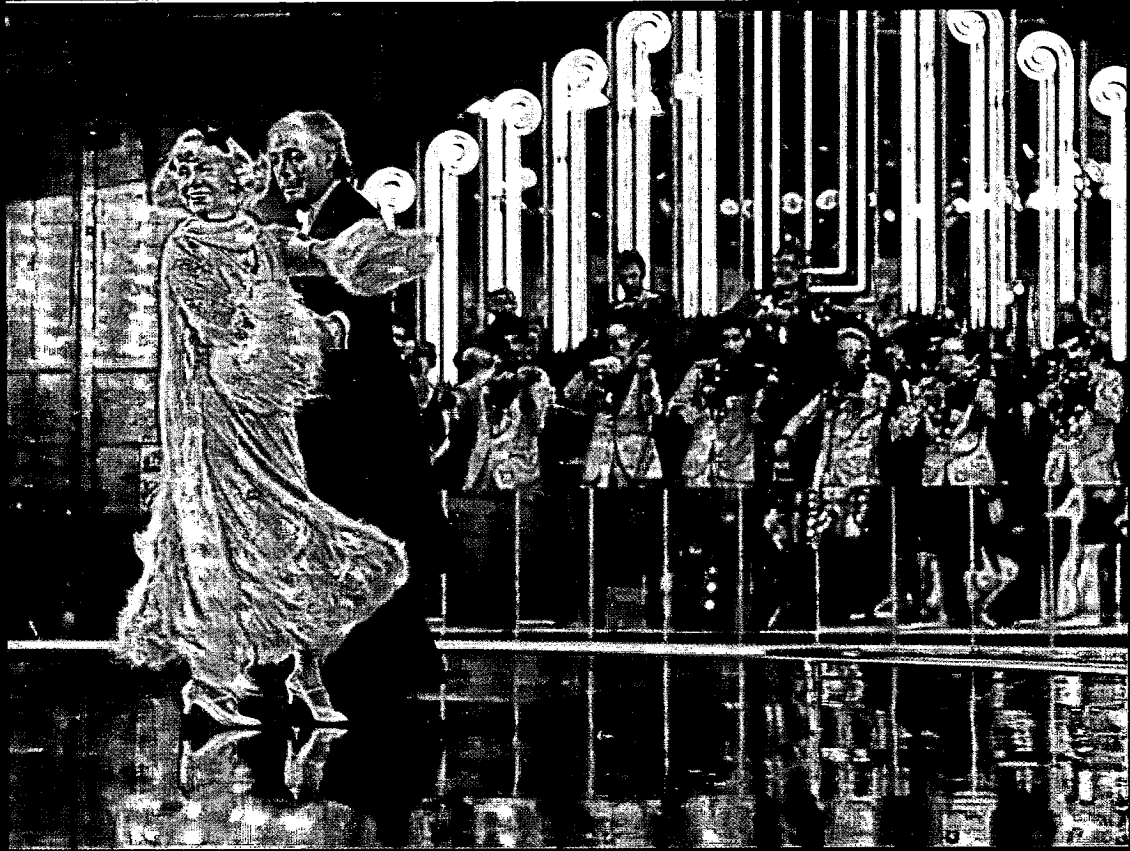
Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

Orson Welles in Italia
Fellini, Kurosawa, Monicelli, Moretti, Scola
I mercati dell'audiovisivo: chi apre, chi chiude
Il "Freud" di Sartre - Ridere in silenzio

N. 1 1986

ERI

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI RAI

direttore responsabile
Giovanni Grazzini, presidente del C.S.C.

vice direttore
Enrico Rossetti, vice presidente del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Lino Micciché
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Linotipia Velox s.r.l. - Roma

stampa
Tipolitografia G. Canale & C. S.p.A. - Torino

Bianco e Nero
periodico trimestrale
a. XLVII, n. 1 - gennaio/marzo 1986
registrazione del Trib. di Roma
n. 5752 del 24 giugno 1960

direzione e redazione
C.S.C. - via Tuscolana 1524 - 00173 Roma
tel. 746941

direttore generale del C.S.C.: Alberto Estrafallaces

pubblicità
Sipra - via Bertola 34 - 10122 Torino
tel. 011/57531

abbonamento a 4 numeri
Italia L. 30.000, estero L. 55.000
pagamento a mezzo c/c postale n. 26960104 intestato a
ERI - EDIZIONI RAI
via Arsenale 41 - 10121 Torino

In copertina: *Ginger e Fred* di Federico Fellini

SOMMARIO

Rapporto confidenziale su Orson Welles e la critica italiana

Guido Fink

Non lo si sarebbe mai immaginato, ma Orson Welles se n'è andato in sordina, proprio lui che era sempre accusato di voler far parlare troppo di sé, di suscitare eccessivo clamore. Con *F for Fake* (1973), aveva svelato tutti i suoi trucchi, dato fondo alla valigia dell'illusionista; ma in seguito, pur se la sua attività si era molto diradata, sembrava aver conosciuto sul piano indiretto o vicario quella fortuna che gli era stata negata durante la sua stagione più intensa, mentre la sua ombra dominava l'establishment critico (convegni, cicli televisivi, monografie, tesi di laurea) e anche personalmente riusciva a ricavare qualche vantaggio, più che legittimo, dagli echi del suo mito ormai inattaccabile (del 1982 è la vendita di tutti i suoi archivi all'università dell'Indiana, d'ora in poi meta inevitabile di chi vorrà studiare la sua opera; dell'anno successivo, mentre Barbara Deming iniziava la stesura di una biografia 'ufficiale', è la sua ultima realizzazione, *Filming Othello*, interessantissimo 'diario di lavorazione' filmato che rientra peraltro in questo clima di riciclaggi e recuperi).

Eppure, è bastato che poche ore prima di lui se ne andasse un collega attore (del resto non privo di ottime qualità) perché notiziari televisivi e grandi quotidiani, colti di sorpresa, non riuscissero a trovare che uno spazio minimo per annunciare la sua scomparsa. È una specie di ironico rovesciamento («Io sono uno di quelli che fanno i re», diceva Welles di se stesso, interprete e personaggio) che può ricordare certi imprevisti abbinamenti dell'"Antologia di Spoon River"; ma forse è solo un altro, e definitivo, 'colpo di teatro'.

Può avere un senso, al di là delle esigenze 'schedaristiche' o dell'omaggio occasionale, ripercorrere il cammino compiuto dalla critica di casa nostra: dalla 'entrata in scena' di Welles nei quotidiani e nei rotocalchi del 1947 al rapido commiato del 1985, dal pionieristico saggio di Castello nel 1949 ai recenti e più o meno dotti e aggiornati contributi della critica accademica? È un cammino accidentato: non sempre è stato facile, qui da noi, tener d'occhio l'oggetto del

◀ Sul set di *Falstaff*

discorso, a un tempo elusivo e ingombrante. E anche immaginando che la relativa bibliografia si stenda ordinatamente davanti a noi, nella perfetta disponibilità che i nostri archivi e biblioteche non permettono mai o quasi, potrebbe riuscire disagevole ritagliarsi, all'interno di quel cammino, una serie di percorsi non del tutto casuali.

Il minimo che ci può capitare è che qualcuno ci dica che abbiamo bisogno di un filo d'Arianna, di un'angolazione precisa: «We need an angle», come diceva, giustamente insoddisfatto, il redattore di "News on the March" dopo aver visionato il cinegiornale che pure elencava tutti i 'fatti' esterni e pubblici della vita del cittadino Kane. Non è semplice, ché all'interno di questo corpus, accanto a vere e proprie costanti e a pregiudizi duri a morire, si sono verificate sintomatiche oscillazioni, se non addirittura rovesciamenti: dal mito del grande ribelle e del genio alla (relativa) delusione del primo e tardivo impatto con l'opera, di cui, in clima neorealista, si salvavano le velleità critiche e socialmente impegnate ma si respingevano risolutamente le efflorescenze formalistiche fine — orrore — a se stesse; dalla salutare rotazione degli anni sessanta (quando peraltro, forse sull'onda della polemica, si rivalutavano proprio gli eccessi barocchi e ci si liberava dei contenuti troppo scontati) ai contraccolpi, anch'essi tardivi, della sfiducia nella nozione di autore e della rivalutazione dei generi, che minacciavano di far dimenticare Welles o almeno di riproporlo ancora una volta 'dimezzato'.

Ma forse la storia della critica wellesiana potrebbe anche essere la *nostra* storia.

Questa critica, in effetti, è spesso autocritica, se non proprio autobiografia. Non lo affermo solo perché, più avanti, sfogliando vecchie riviste, mi accadrà di trovarmi davanti a precise responsabilità personali, sulle quali cercherò di glissare quanto possibile, ricorrendo comunque, in caso di necessità, a una cesariana ma asetticamente scientifica terza persona. Basta confrontare questi brani — volutamente ricavati dagli scritti di critici molto diversi e molto lontani l'uno dall'altro — per rendersi conto che, di fronte al caso Welles; scatta anzitutto nel critico italiano la coscienza che il lavoro finora compiuto è del tutto insufficiente:

> A otto anni dal suo sconcertante esordio nel mondo del cinema, mi sembra che Orson Welles non abbia ancora incontrato, da parte degli studiosi, quel pacato equilibrio di analisi cui egli ha pur diritto. In Francia si è assistito al fiorire di una saggistica prevalentemente ed esclamativamente encomiastica... In Italia rischia di accadere il contrario... (e) si sta profilando una tendenza al rifiuto quasi in blocco di un uomo degno, comunque lo si voglia giudicare, di essere discusso con maggiore serenità... (Castello, 1949)

Con Loretta Young in *The Stranger*

> Se c'è un regista che la critica italiana ha sempre, nella sua quasi totalità, preso sottogamba, questo è Orson Welles... (Fofi, 1963)

> La letteratura wellesiana non esclamativa è abbastanza avara... Poco rilevanti i contributi italiani, se si eccettua un serio ma lontano Castello... (Arecco, 1971)

> Welles è entrato nella cultura italiana molto tardi, tanto che uno dei primi studi italiani su W. è stato un numero unico della rivista «Il nuovo spettatore cinematografico», che si faceva a Torino agli inizi degli anni '60, diretta da Paolo Gobetti e da me... È inutile in questa sede... citare le critiche negative di allora; ma è chiaro che, nella prospettiva del neorealismo, la critica militante non aveva assolutamente capito Welles... (Rondolino, 1977).

Del resto non mancano le giustificazioni: anche se precedute da un certo *battage* critico, le opere di Welles arrivano in Italia solo nel dopoguerra e in ordine sparso: del 1947 è la presentazione a Venezia di *The Stranger* (1946), preceduta o seguita, a seconda delle città, da fuggevoli visioni della versione italiana di *The Magnificent Ambersons* (1942); *Quarto potere*, un'edizione massacrata tagliata e rimontata del *Kane* (1941), esce nelle principali città italiane nel luglio (avanzato!) del 1948. Del settembre di quell'anno è poi,

accanto all'uscita nelle sale normali di *The Lady from Shanghai*, l'incidente veneziano del *Macbeth*, annunciato, ritirato e infine presentato fuori concorso dopo una serie di polemiche di cui restano tracce su quotidiani e riviste:

> Si discute molto di Visconti oggi, e il film ad effetto di Orson Welles, *Macbeth*, è venuto a perdere interesse... Welles ha esposto i metodi che hanno guidato il suo film... in un pessimo inglese, tradotto compiacentemente da Barzini... Ci ha detto che il film, opera di una piccola casa cinematografica, segnerà, con un eventuale insuccesso, la fine del «teatro del popolo». Non vogliamo essere noi la causa di tanto male, ma pensiamo che la causa del popolo è difesa da chi oggettivamente cerca di liberare la verità dagli esibizionismi e dai luogi comuni... (Cavallaro, 1948 b)

> Vorremmo spiegare al signor Welles, se consentisse a interrompere per un istante le sue astrali meditazioni, che... non possiamo dannarci l'anima per *La signora di Shanghai*, frettolosa speculazione su un faccenda personale, né per il *Macbeth*, che ripete esperienze intellettualistiche vecchie ormai trent'anni. Fra certe mode intellettuali noi europei viviamo in mezzo, si può dire, da quando siamo nati. (Prosperi, 1948)

Al di là di queste occasionali incomprensioni (a quanto pare lo stesso Welles si era lasciato andare ad apprezzamenti poco lusinghieri per un paese che «non lo comprendeva» e non «ricambiava il suo affetto»), né *La signora di Shanghai*, nonostante la popolarità della protagonista, né, tanto meno, il *Macbeth* e il successivo film shakespeariano *Othello* (girato com'è noto in parte a Venezia e più volte interrotto per mancanza di fondi), ottengono i favori della nostra stampa, che, nella migliore delle ipotesi, li paragona sfavorevolmente al *Kane* (dimenticando forse di averlo giudicato con sufficienza). Peggio ancora per quanto riguarda i due grandi *thrillers* degli anni cinquanta, *Mr. Arkadin* e *Touch of Evil*, che passano nel generale disinteresse. Di qui un fatale scarto di tempo: quando esploderanno le rivalutazioni degli anni sessanta, Welles avrà già esaurito la sua stagione più feconda di risultati, e i suoi migliori film del periodo (a esempio il *Falstaff*) non saranno esenti da tonalità per certi aspetti retrospettive. Proprio come accade in tanti suoi film basati sull'accostamento a un personaggio o un oggetto-Graal particolarmente sfuggenti, lo spettatore (o chi ne raddoppia la *quest* all'interno del testo) arriva sempre troppo tardi: le cose importanti, quando balenano sullo schermo le più fulgide immagini di Welles, sono *già accadute*, a differenza di quanto accade nei rarefatti piani-sequenza alla Wyler o alla Antonioni.

Con Rita Hayworth in *The Lady from Shanghai*

Come scrive giustamente, in un libro apparso nel 1972, Francesco Savio (che non è un critico particolarmente in sintonia con Welles, ma coglie assai bene il sapore dà «splendido, languido *mélo*» degli *Ambersons*, l'«eloquenza di quel sermone inintelligibile» che è il *Kane*, gli echi di Malraux nella *Signora*, il «falso malato» dell'«agiata, distesa malinconia» dell'*Othello*), il nostro paese è, per l'opera wellesiana, «il più incomodo punto di osservazione e di pedinamento». Si rischia, come accade a Thompson nel suo inseguimento di 'Rosebud', che le prove e le pezze d'appoggio, già nascoste all'interno del museo e del labirinto, vengano distrutte sotto i nostri occhi senza che ce ne accorgiamo minimamente; e qualcuno ricorderà come negli anni settanta a Fiesole, in uno dei primi 'convegni' celebrativi dedicati a Welles nel nostro paese, il calendario delle proiezioni risultasse lacunoso e le copie fortunosamente reperite fossero ben lungi dall'essere soddisfacenti.

I problemi, s'intende, erano più vasti; e più profonde le radici. Fra i capi d'accusa contestati a Welles dalla nostra critica con ossessiva regolarità, spiccano termini come «barocco» e «primitivo» (i quali, a ben vedere, avrebbero dovuto escludersi a vicenda) e «tecnicismo» (il più delle volte seguito da un «fine a se stesso»). Sarà dunque necessario ricordare che l'incomprensione dell'opera di Welles rimanda a una serie di pregiudizi allora operanti nella nostra cultura: e prima di tutto quelli relativi al secentismo e al ba-

rocco, che per generazioni e generazioni ci era stato ingiunto di stigmatizzare con il massimo disprezzo:

> Che, presa nel compleso, l'età che corre dal Tasso al Metastasio, ricchissima com'è di letteratura, sia poi da noi poverissima di poesia, del tutto priva anzi di poeti grandi, e da considerarsi quindi come un'età di decadenza poetica, questo è giudizio ormai radicato e confermato da una condanna secolare, contro il quale non c'è nulla da opporre... Questa decadenza poetica corrisponde infatti e fa tutt'uno con quella generale decadenza dell'entusiasmo morale, con quell'abbassamento e dissanguamento degli spiriti, dei sentimenti, dell'ambizioni, che è uno dei segni caratteristici del periodo...

È una pagina del manuale su cui tutti abbiamo studiato (Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*), uscito nel 1941 e ristampato pari pari nel 1964 e nel 1966 (e probabilmente anche in seguito); ma sarebbe bastato confrontare la voce "barocca, arte" sulla "Treccani" con quelle corrispondenti apparse su enciclopedie inglesi o francesi della stessa epoca. Il primo repertorio italiano che evita le generiche condanne e registra un senso non spregiativo del termine, fra quelli da me consultati, è il *Grande dizionario della lingua italiana* della Utet; ma siamo nel 1962, lo stesso anno in cui esce una vigorosa difesa delle forme «mosse e illusionistiche» del barocco in *Opera aperta* di Umberto Eco, non a caso citato testualmente da uno degli esegeti wellesiani, Claudio Rispoli, a soli due anni di distanza.
In attesa di esorcizzare il fantasma del barocco, la critica deve fare i conti anche con un altro mito, quello dell'America 'barbarica' e 'primitiva', che da tempo circolava grazie all'ottica eurocentrica dei primi studiosi della letteratura degli Stati Uniti, come Cecchi o Praz. Che in seguito quest'ottica distorta, senza venire di fatto negata, fosse stata comunque rovesciata fino ad assumere valenze positive (Vittorini, per esempio), non esclude che il caso, per certi versi abnorme, di un 'barbaro' che vuole essere anche 'colto' (invade persino il territorio shakespeariano!) susciti sospetti in ogni direzione, e magari in modo contraddittorio. Senza dubbio per caso, la prima (credo) descrizione di Welles su un quotidiano italiano esprime perfettamente questo problema in tutti i suoi risvolti:

> È toccato alla grinta cupa di Orson Welles, regista e attore, di affacciarsi, per prima, tra i languidi ricami di tanta architettura (il cortile del Palazzo Ducale dove si svolgeva allora il festival veneziano, *n.d.r.*). Noi Italiani non sappiamo gran che su questo artista esplosivo, che da qualche

In *Mr. Arkadin*

> anno sgomenta l'America... Ogni sua manifestazione d'arte ha la violenza e il fragore di uno scoppio. Anche questa pellicola (*The Stranger*, n.d.r.), come le altre di W., è una pellicola col detonatore. (Lanocita, 1947a)

Siamo ancora, se vogliamo, sul piano del 'mito' del genio, sia pure sregolato; ma la vicinanza fra i «languidi ricami» e la grinta cupa (nonché i detonatori) mi sembra eloquente; e sembra, soprattutto, alludere all'impossibilità per Welles di evitare un *cliché*: forse i primi a non perdonarlo, se se ne fosse liberato, sarebbero stati proprio i suoi accusatori. C'è poi la questione del *tecnicismo*, fine a se stesso e non, per cui dobbiamo spostarci nell'area delle riviste specializzate, non appena riprendono l'uscita nel nostro paese (1948).

> Ancora una volta, di fronte a *La signora di Shanghai*, non si può paragonare Welles, come alcuni hanno tentato, ad un Chaplin o ad uno Stroheim... L'autore unico — inteso come unità fisica oltre che spirituale — presuppone facoltà umane ed artistiche eccezionali: quelle appunto di un Chaplin. Ma... Welles si serve di una tecnica complicatissima e ricercata la quale, essendo il prodotto di un gusto e di una esigenza più esteriore e contingente che di un'intima esigenza narrativa ed umana, spesso rimane a sé stante, staccata dal contenuto... (Aristarco, 1948b)

Non si tratta affatto, come dimostrano i rimandi all'interiorità dell'artista, di una condanna 'politica' o schematicamente ideologica:

ancora legato a posizioni tipicamente idealiste, il critico, che ripeterà queste accuse di fronte agli altri stessi film di Welles (Aristarco 1948a; 1949; 1951a; 1951b), non può non respingere, e sia pure con ammirazione spesso non dissimulata, un'opera che si pone agli antipodi della sua battaglia per la revisione critica e contro le eredità degli 'specifici': in questo senso, proprio per la sua ricchezza connotativa e per la sua prepotente novità linguistica, essa risulterà meno opportuna dei film shakespeariani di Olivier o addirittura del dimenticato adattamento di *Murder in the Cathedral* (Aristarco, 1965; v. anche, per posizioni in certo senso analoghe ma assai più rozze, Baldelli, 1964).
Accanto alla inopportunità e alla 'sgradevolezza' dell'opera, non bisogna dimenticare la presenza dell'uomo Welles sulla scena familiare e cialtrona di una Roma già timidamente avviata verso le future e ironiche glorificazioni felliniane degli anni cinquanta. L'attore che passeggia per via Veneto in compagnia di Lea Padovani, o che accetta di partecipare a film di Steno con Totò, non sembra autorizzare particolari riguardi: come spesso accade, *familiarity breeds contempt*.
Welles ha ancora ammiratori sinceri, uno dei quali — che era anche poeta, e di cui non si parla più — gli dedica versi che sono una sfida e una sottile traduzione verbale di suggestioni non soltanto visive. Parlo di "Fuga in Barocco", contenuta nel primo volume di *Quasi una vicenda*; l'autore è Alberto Mondadori, la data di composizione 1950. Riporto la parte finale:

> Leva vane a prossimi castighi
> impetuose grida
> il barocco
> che alto nel sole sopra muri d'ombra
> temerario arco lancia
> di moribonde cose fatte attori
> da Santa Maria del Giglio a San Moisé.

Già, Welles è anzitutto un 'personaggio'. Pur se sprovvisto delle «facoltà umane ed artistiche eccezionali» che Aristarco ravvisa solo in Chaplin e forse in Stroheim, Welles si annuncia come un *volto* e un *corpo*: dopo essere stato una «fogliolina, piccola, di un verde tenero», nel disegno di una rivista brasiliana che raffigurava mediante rami e foglie i massimi registi del momento e che era capitata per caso, ancora in tempo di guerra, sotto gli occhi di un giovane critico del «Giornale dell'Emilia», si era tramutato di fronte al medesimo cronista in «una faccia larga e ovale, assai brutta, con due occhi allucinati» (Biagi, 1947). Per Ennio Flaiano, in un foglietto d'appunti che viene pubblicato nel 1978 e risale senza dubbio ai

Con Joseph Cotten in *Citizen Kane*

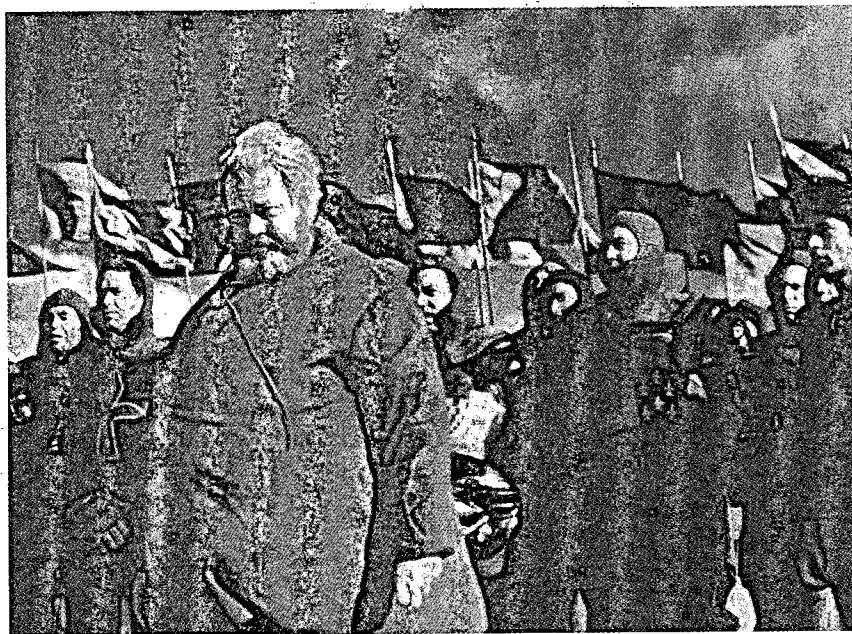
primi anni cinquanta, l'immagine è ancora vagamente corrusca, ma già più suggestiva e nobile:

> Tornammo a Venezia e là, girando piacevolmente nelle stradette dietro la Piazza, finimmo per incontrare Orson Welles. L'attore sostava su un ponticello, in compagnia di amici, ma sembrava assorto, gli occhi fissi alla decorazione di una facciata, in tutto simile al protagonista di quel bel racconto veneziano di Poe (si tratta evidentemente di *The Assignation*, ispirato alla figura di Byron, *n.d.r.*), e come quegli capace di gettarsi in acqua per pescarvi un bambino affogato, o un'idea...

Com'è inevitabile, l'immagine di Welles non ispira solo ricordi di Poe, e non si mescola solo alle decorazioni e ai chiaroscuri della Venezia tardorinascimentale. Se ne impadroniscono subito i rotocalchi per *fans*, come «Hollywood», dove viene generalmente definito «il marito di Rita Hayworth» («È necessaria questa specificazione, perché sotto tale veste lo conoscono tutti»: Danton, 1947). «Hollywood» riporta, traducendoli alla brava, pezzi di Hedda Hopper e di altri *gossip-columnists* americani, dedicati non tanto a Welles quanto alla Hayworth (o al suo attore preferito Joseph Cotten, allora lanciato in coppia romantica con Jennifer Jones): abbondano come si può immaginare i riferimenti a Welles, come a esempio quando la Hopper esorta Rita a non riconciliarsi con un marito

geniale ma scomodo (n. 28, luglio 1947): «Può anche essere buono e generoso, quando vuole, ma è anche collerico, pazzo e *consumante*» (*sic*: a riprova dei problemi di traduzione eroicamente affrontati dai redattori del settimanale, si può ricordare che nello stesso periodo i lettori vengono informati che i *motels* sono alberghi per gatti, e che la piccola attrice Margaret O'Brien si pettina sempre con «codine di porco», che sarebbero *pigtails*, trecce).
Non mancano articoli dedicati allo stesso Welles e dovuti a collaboratori nostrani: il primo di questi lo definisce «poeta, filosofo, creatore, interprete», che «ha sofferto la fame a Parigi e a New York» ed è «un diavolo d'uomo» e di regista (Scurto, 1947). Si ha comunque l'impressione che il *battage* divistico funzioni solo fino a un certo punto, e che anzi sia destinato a infrangersi contro una realtà decisamente fastidiosa. «Il pubblico, e questo è ormai un dato concreto, non ama Welles», scrive un lettore, segnalato nel concorso "Ingresso Libero", che ogni settimana premia la migliore recensione dovuta a un non professionista (o in certi casi a un futuro professionista); c'è da dire che in genere questi critici lettori (Rivolta, 1947; Capicciola, 1947; Fiandaca, 1948) sono più attenti e generosi del direttore di «Hollywood» che così riferisce da Venezia su *The Stranger*:

> Non si riesce a capire se il 'wonder boy' sia peggior attore o peggior regista... Quel traballante fantoccio che passa da parte a parte il corpulento Welles è fra le più comiche cose che mai si siano vedute. ...È evidente l'intenzione di stupire, ma il regista riesce a farlo soltanto per la sua notevole incapacità di usare il mezzo di espressione cinematografica... (Baracco, 1947)

Adriano Baracco è anche il direttore di «Cinema» nuova serie, quando la rivista riprende le pubblicazioni; e forse è sua la volgare e pesante stroncatura, firmata Vice, che nel n. 19 liquida senza stellette (come film 'sbagliato') *Quarto potere*. Si potrebbe concludere, visto il giudizio fortemente limitativo che dello stesso film dà «Bianco e Nero» (Viazzi, 1948), e analoghe e più pesanti riserve avanzate dai migliori fra i critici di quotidiani (Casiraghi, 1948; Cavallaro, 1948a, 1948b), che l'opera di Welles incontri dunque soltanto incomprensioni.
In realtà il discorso dovrebbe essere più sfumato. Su «Cinema», anzitutto, la stroncatura di *Quarto potere* a opera di Vice contrasta con il tono senz'altro più civile della didascalia della foto che illustra l'articolo, opera probabilmente del redattore capo; e di quest'ultimo si è già citata una recensione a *La signora di Shanghai* (Aristarco, 1948b) che pur nella condanna (il film ottiene, stavolta,

In *Falstaff*

due stellette: è 'mediocre') riconosce l'impegno anticonformista e l'interesse dell'opera. Non dev'essere un caso, infine, che, nei primi numeri della rivista, di Welles si parli, praticamente, a ogni piè sospinto (Pasinetti, 1948; Jubanico, 1948; Risi, 1948; Ghelli, 1949). Quanto a «Bianco e Nero», la recensione di g.v. (Glauco Viazzi) al di là del rifiuto ideologico (motivato peraltro, anche in questo caso, in base a presupposti tipicamente idealistici: l'appartenenza dell'opera «alla sua data di nascita», e non già al Secolo o all'Arte) individua correttamente alcune caratteristiche dello stile e della tecnica wellesiani; e viene presto seguita dall'accennato saggio organico di Castello (1949), il primo dedicato al regista nel nostro paese. Si tratta di un saggio non solo informato (vi si accenna ai precedenti del *Kane*, fra cui il film di W.K. Howard *The Power and the Glory* e al progetto wellesiano di *Heart of Darkness*), ma anche libero da gran parte dei pregiudizi allora correnti: il termine "barocco" viene usato in senso storico, «né positivo né negativo»; le critiche di Viazzi sono «acute e, *dal punto di vista da cui parte Viazzi* (la sottolineatura è mia), esatte»: se per taluni aspetti — in merito soprattutto ai film shakespeariani — Castello è ancora prigioniero di certi schemi, soprattutto di 'gusto' (non comunque ideologici), basta un'espressione come «superiormente dilettantesco» (riferito alla versatilità di Welles) per capire come l'autore non abbia nessuna paura di certe etichette moralistiche, possa anzi accettarle con una certa benevola *nonchalance*.

Su questo piano, non c'è dubbio, Castello che pure ha i suoi meriti deve cedere l'onore delle armi a un critico d'eccezione, Italo Calvino. Della sua famosa analisi di *Touch of Evil* in chiave antistaliniana, apparsa su «Cinema nuovo» nel 1959, e particolarmente salutare dopo che il film, e il precedente *Mr. Arkadin*, erano stati vergognosamente ignorati dalla nostra critica, non mi sembra importante l'angolazione prescelta — una 'mislettura' che ne vale un'altra, per dirla in termini bloomiani — quanto la sfacciata rivalutazione di termini allora tabù — melodramma, romanzo d'appendice — che lo scrittore applica non solo al testo in discussione ma, con audacia ancor maggiore e intelligenza ancora più lucida, a veri e propri idoli, come la Storia e la Realtà:

> Nelle grandi linee la morale che dalla Storia si può trarre oggi non si distacca molto da quella dell'*Infernale Quinlan*. Ed è qui tradotta in termini di melodramma, come melodrammatica è sempre stata la vera natura di Orson Welles, pur con tutta la sua buccia sofisticata; e come melodrammatica è la vera natura della storia mondiale contemporanea, e quella che si è dispiegata nel '56 in particolare, pur con tutta la sua buccia ideologica. Orson Welles è il primo che finora abbia tentato di sgarbugliare il romanzo d'appendice nel quale è racchiusa la tragedia dei nostri tempi. E l'ha fatto anche lasciando cantare la sua vena romantica e gigiona, che non disdegna il convenzionale ma ci mette dentro carne e sangue: quelle nottate di Quinlan sbronzo e ingrugnato, col cappotto e il cappello in testa, nascosto nella stanza ingombra di cianfrusaglie d'una Marlene Dietrich cartomante e vecchia *poule*, a me piacciono.

Sono ormai finiti gli anni cinquanta, anni di silenzio per quanto riguarda il discorso italiano su Welles: un silenzio grigiastro e indifferente, tutto sommato, più povero ancora delle reazioni ingenue dell'immediato dopoguerra, e rotto soltanto da qualche intervento isolato e non privo di contraddizioni (Di Giammatteo, 1951, 1952; Valmarana, 1951; Dorigo, 1953), fra i quali si può ricordare, per le pretese di equilibrio e di organicità (ma anche per la sostanziale schizofrenia che ondeggia fra critiche tradizionali e il loro contrario, nonché per i pesanti debiti nei confronti della precedente letteratura critica) un saggio di Roberto Pariante (1956). Le fratture, per il vero, non sono affatto destinate a sparire, bensì ad accentuarsi, tra la fine degli anni cinquanta e i primi sintomi del successivo 'rovesciamento': da un lato, si potrebbe dire, troviamo la critica ormai largamente affermata (Chiarini, 1957; Barbaro, 1962; Baldelli, 1964; Aristarco, 1965), che forte del suo prestigio ripubblica senza preoccuparsi del mutato clima giudizi lapidari già apparsi in

Con Marlene Dietrich in *Touch of Evil*

altre sedi (particolarmente offensivi nel secondo caso, dove si parla di «torte barocche avvelenate di stile cinematografico retrivamente avanguardistico»); dall'altro voci allora relativamente nuove, più aperte alle suggestioni della critica straniera, meno arroccate su posizioni ormai insostenibili. Vanno ricordati, in particolare, i numeri monografici dedicati a Welles dal «Nuovo Spettatore Cinematografico» nel 1963 (Fofi, Rondolino, Pianciola, e altri, inclusa una congrua rappresentanza delle forze più vive della critica francese) e da «Inquadrature» nel 1964 (Fink, Strazzulla: il secondo dei quali è un tentativo organico di bibliografia ragionata della critica italiana su Welles), oltre a un 'quaderno' del circolo del cinema di Alessandria (1966), e a vari numeri della rivista «Filmcritica», schierata in forze su posizioni accesamente filowellesiane (Bruno, 1958, 1963; Ponzi, 1964; Rispoli, 1964; ecc.). Certo, come scriveva Fofi nel citato numero del «Nuovo Spettatore» (1963), «oggi la situazione è molto più fluida, in bene e in male... I nostri orizzonti si sono allargati, anche se con il crollo o il ridimensionamento di certe 'verità' aumenta la confusione». Di qui, la pluralità di direzioni, e la diversità spesso inconciliabile degli esiti, che assumerà questo 'rilancio di Welles', uno dei pochi 'miti' sopravvissuti alle severe liquidazioni della *politique des auteurs* e delle sue propaggini internazionali. Pensiamo a come reagiscono diversamente, pur operando entrambi in ambiti che grosso modo si possono definire di 'nuova

sinistra', e di fronte a quel *Falstaff* che molto amano, lo stesso Fofi su «Ombre rosse» (1969):

> Chi darà il film di cui avremmo bisogno, oggi, noi, qui, sulla necessaria sintesi fra liberazione e repressione, fra spontaneità e organizzazione, fra prefigurazione-subito-del-socialismo e autocontrollo-e-castrazione, per fare del cammino il cammino dei più e per le conquiste collettive in vista di un regno della libertà possibile solo *domani*? (...) L'esegesi shakespeariana, lo si sarà capito, non è il nostro forte. D'altra parte, arriviamo facilmente a distinguere... gli abissi insuperabili che isolano il nostro Welles dagli imbecilli soddisfatti, decoratori più insufficienti dei Blasetti... sul tipo dei vari cortigiani alla Zeffirelli. O, tanto per intenderci, della scuola del Piccolo milanese... «Per me una delle forze del cinema è la sua velocità e la sua concentrazione», dice il regista (Welles, *n.d.r.*). E a queste esigenze condiziona la strabocchevole e sommergente vitalità che gli è propria...

e — molto meno impetuoso e vitalistico, ma più aderente al testo — Adelio Ferrero su «Mondo nuovo» (1968):

> Rigorosamente costruito e raccolto intorno ai tre blocchi drammaturgici della taverna, del palazzo e della battaglia, il *Falstaff* conferma che Welles, invecchiando, sta perdendo certe incontinenze linguistiche a tutto vantaggio della forza interna della rappresentazione. Non è certo un caso che egli arrivi a questo rigore senza passare per la via della compostezza raffinata ma accademica di un Olivier e ritrovi piuttosto certi modi dell'ultimo Ejzenštein... E tuttavia Ejzenštein era al centro di una grande tragedia storica e personale, mentre Welles ha sempre avuto i vantaggi, e gli svantaggi, di una posizione 'irregolare' e distanziata. Ecco, l'unico sospetto che resta, dopo l'ultima immagine di questo bellissimo *Falstaff*, è che la nota di malinconia e di sconfitta che costituisce il controcanto della vitalità del personaggio, abbia contagiato in parte anche il regista...

Senza contare, ovviamente, che esistono anche tentativi di recupero di Welles in area cattolica, non senza sospette 'bonarietà':

> Si può rimproverare a un barbaro di essere violento? (Welles) è il tipo del ribelle, è l'anarchico senza sfumature blasfeme come è a esempio Buñuel ... I suoi Macbeth, Kane, Arkadin, Quantrill (*sic*) eccetera sono personaggi costruiti a blocchi come le chiese gotiche; guardano verso il cielo ma sono costretti ad abbassarsi a terra... (Dorigo, 1962)

mentre resistono, anche al di là degli anni sessanta, ipotesi e slogan leggermente consunti come «anticapitalismo romantico» (Del Ministro, 1974), e si profila da più parti, anche sul piano letterale, la *confusione* diagnosticata da Fofi: saranno pagine deliranti e survoltate, che faranno di Welles un pretesto per dichiarazioni effettistiche (Arecco, 1970; 1971) o un apostolo dell'ineffabile e della più sublime «insensatezza» (Cappabianca et al., 1974).
Welles, comunque, si è ormai saldamente insediato al 'centro del labirinto' (come suona il titolo di un numero monografico dedicatogli negli anni settanta dalla rivista «Cinema e cinema», che segue a pochi anni di distanza uno 'speciale' su «Filmcritica» e precede un quaderno del Sindacato nazionale critici cinematografici). Tributi, omaggi, convegni (per esempio Modena, 1977): non mancano, ovviamente, le monografie (Salotti, 1978; Valentinetti, 1980) che si affiancano alle traduzioni di testi stranieri, quali il McBride e il Bazin, rispettivamente apparsi in Italia nel 1979 e nel 1980. Costretti dall'impostazione forzatamente 'valutativa' di queste pagine, potremmo paragonare fra loro le *nostre* monografie, trovandole entrambe sostanzialmente aggiornate e accettabili, sia pure condizionate in parte dai requisiti delle rispettive collane: noteremo così, come in quasi tutti i testi editi da Moizzi, qualche arditezza e qualche nebulosità nella scrittura di Salotti (*La signora di Shanghai* sarebbe il «delirio di un santo della controriforma che ogni tanto si ricorda di aver letto Brecht...») e una certa sbrigatività nel "Castoro" (sul quale, all'epoca della sua scomparsa, stava lavorando Adelio Ferrero: e certi suggestivi appunti pubblicati nel 1978 fanno ovviamente rimpiangere che l'opera sia stata poi affidata a un suo allievo, sia pure attento). Ma se, spinti dal demone del raffronto, avessimo la cattiveria di accostare questi due volumetti ai due testi provenienti da altri paesi, i risultati non potrebbero che confermare le nostre frustrazioni. Anche il libro di Joseph McBride, come il "Castoro" di Valentinetti, può dirsi divulgativo; ma si basa su una dimestichezza con le fonti, e con lo stesso oggetto del discorso, che per Valentinetti (e per tutti noi, alla periferia dell'impero) risulta ovviamente impensabile. E non proviamo nemmeno — non dovrebbe esistere, accanto al 'cinema della crudeltà', la crudeltà della critica — a istituire una gara fra le letture personali di Salotti e quelle di Bazin.
Eppure, nel bene e nel male, le ricerche condotte in ambito specialistico o accademico negli anni settanta-ottanta si allineano ormai con analoghi studi quali si svolgono in altre aree geografiche e culturali. Fra gli argomenti più frequentati, citerò alla rinfusa i rapporti fra Welles e le sue fonti letterarie (Mereghetti, 1975; Rivi, 1983; Caretti, 1985), le analisi linguistiche o comparate di singole sequenze (Gabanelli, 1979; Cremonini, 1986), il riesame del cinema

e della critica wellesiani nell'ambito dei dibattiti teorici del passato (Grignaffini, 1975), la riproposta di certi testi in chiave strutturale e di definizione del rapporto con i 'generi' (Cremonini, 1982) o in chiave psicoanalitica (penso alla densissima lettura che di *The Lady from Shanghai* ha offerto recentemente Lucilla Albano).
Preferisco comunque soffermarmi sull'ultimo fascicolo speciale o numero monografico che sia stato dedicato a Welles nel nostro paese («Cult Movie», n. 2, 1981), in quanto, oltre a fornire il consueto apparato antologico e bio-biblio-filmografico, nonché un pezzo di colore, o garbatamente aneddotico, a firma Irene Bignardi, può valere come prezioso documento di una certa insofferenza maturata proprio nell'ambito della critica wellesiana di fronte alla canonizzazione accademica. «Bisogna, allora, 'parlar male' di Welles?», si chiede Aprà, come sempre sensibilissimo alle mode e alle oscillazioni del gusto. «A un certo punto ci parve possibile, sia perché tutti ne parlavano bene, e lo spirito di contraddizione non guastava, sia perché ci piacevano più i film di Welles che la sua idea di cinema...». Gli fa eco Enzo Ungari, per cui «lo splendore schermico (di Welles, *n.d.r.*) si appanna se lo ritagliamo dalle trasgressioni mediologiche e dal dandysmo eroico dello scenario vitale che lo ha prodotto». Si tratta, come ho in parte anticipato, della sfiducia nell'autore e del culto del cinema di genere, che spinge a definire il *Kane* «troppo solido, troppo calcolato» (Aprà) e «rebus pomposi» (Ungari) le altre opere maggiori; mentre è lo stesso Ungari a esprimere la sua preferenza e il suo amore per il Welles 'minore':

> Restiamo invece folgorati proprio da alcuni di quelli che gli sono stati strappati di mano, infarciti di scene girate da altri, montati senza di lui o contro di lui, disconosciuti...

Non si tratterà, invece, dell'ultimo atto sempre finora rimandato dall'operazione di *pedinamento* in cui consistono quel cinema e la critica che ha ispirato? Dello *smascheramento* di Kane o di Arkadin o di Quinlan compiuto dai Thompson, Van Stratten, Vargas dopo tante fatiche e ipotesi e accostamenti? (L'articolo di Aprà, buttato giù con una certa sufficienza ma pur sempre ricco di idee, s'intitola proprio *Il segreto dietro la maschera*). Certo, il fantasma di Welles è ormai esorcizzato e amichevole, alla portata di tutti, come Bogart per Woody Allen: anche Alberto Bevilacqua lo porta a spasso per Roma, parlando di comuni amori e di progetti irrealizzati, in alcune pagine del suo romanzo recente *La donna delle meraviglie* (ma non, *et pour cause*, nell'incredibile film che egli stesso ne ha ricavato). Personalmente preferisco — anche perché questo excursus fra pagine scritte in un passato recente o lontano mi ha costretto a un'involontaria Spoon River (quanti nomi nella 'camera verde':

Viazzi e Cavallaro, Mondadori, Flaiano e Calvino, Barbaro e Chiarini, Savio e Ferrero, Ungari e Valmarana...) — ricordare l'immagine solitaria e regale che di Welles ci ha lasciato Pasolini, prestandogli anche certe sprezzanti parole (solo in parte autoironiche) e la poesia del «feto adulto» che si aggira fra l'Appia e la Tuscolana e i primi atti del Dopostoria, «a cercar fratelli che non sono più».

Bibliografia
(a cura di Alessandra Calanchi)

La presente bibliografia non ha pretese di completezza. Si sono indicati solamente i volumi, saggi, articoli e le recensioni che sono stati consultati e tenuti presenti (anche se poi non espressamente citati) per l'elaborazione del saggio.

ABRUZZESE, Alberto
1977 Intervento (non rivisto dall'autore) in *Il cinema di Orson Welles*, a cura dell'Ufficio cinema del Comune di Modena.
1979 *La grande scimmia: mostri vampiri automi mutanti*, Roma, Napoleone, p. 80.

ALBANO, Lucilla
1985 *L'accessibilità del testo: "The Lady from Shanghai"*, in «Filmcritica», 352, febbraio 1985.

ANONIMO
1956a *I film: "Rapporto confidenziale"*, in «Cinema», terza serie, IX, 169.
1956b *Il mestiere del critico: "Rapporto confidenziale"* in «Cinema nuovo», V, 89.
1976 Voce "Welles, Orson" in *Lo spettacolo*, Enciclopedia di cinema teatro balletto circo tv rivista, Milano, Garzanti, p. 658.

ARECCO, Sergio
1970 *Storia immortale*, in «Filmcritica», 206, pp. 191-192.
1971 *L'illegalità metonimica della testimonianza*, in «Filmcritica», XXII, 212, pp. 6-12.

ARISTARCO, Guido
1947 *Cinema a Venezia*, in «Sipario», II, 18 (su *The Stranger*).
1948a *Molte buone occasioni perdute alla mostra veneziana del cinema*, «Sipario», III, 29 (sul *Macbeth*).
1948b *Film di questi giorni: "La signora di Shanghai"*, in «Cinema», n.s., I, 1.
1949 *I film del mese: "Quarto potere"*, in «Sipario», IV, 40-41.
1951a *Film di questi giorni: miscellanea*, in «Cinema», n.s., IV, 56 (sul *Macbeth*).
1951b *Storia delle teoriche del film*, Torino, Einaudi, p. 211 (sul *Macbeth*).
1965 *Il dissolvimento della ragione*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 379-381.

ARISTARCO, Guido; FERRERO, Adelio
1966 *Il cittadino Welles e il mito del potere*, in «Cinema nuovo», XV, 182, pp. 276-278.

BALDELLI, Pio
1964 *Film e opera letteraria*, Padova, Marsilio, p. 23 (su *Il processo*), p. 37n (sui film shakespeariani).

BALDINI, Gabriele
1967 *Le acque rosse del Potomac*, Milano, Rizzoli, p. 231 (sul documentario televisivo ambientato in Spagna), p. 239 (sul *Macbeth*). (N.B.: si tratta di ristampa di articoli apparsi nel 1964).

BARACCO, Adriano
1947 *Venti giorni di cinema a Venezia* (su *The Stranger*), in «Hollywood», 36.

BARBARO, Umberto
1962 *Servitù e grandezza del cinema*, Roma, Editori Riuniti, pp. 460, 498-499.

BATTISTI, Eugenio (a cura di)
1973 *L'albero solitario: arte e politica Usa 1870-1970*, Rimini, Guaraldi, pp. 245-258 (su *The Cradle Will Rock*).

BERTIERI, Claudio
1958 *D. for Director: dizionarietto dei giovani registi americani*, in «Schermi», I, 5-6.

BERUTTI, Franco
1951 *I film del mese: "Othello"*, in «Sipario», VI, 68.

BERUTTI, Franco; BIANCHI, Pietro
1957 *Storia del cinema*, Milano, Garzanti, pp. 214-216.

BEVILACQUA, Alberto
1985 *La donna delle meraviglie*, Milano, Mondadori, pp. 123-130.

BIAGI, Enzo
1947 Recensione a *The Stranger*, «Giornale dell'Emilia», 24 agosto.

BIGNARDI, Irene
1981 *Welles e il secondo sesso: viaggio intorno al Monte di Venere americano*, in «Cult Movie», II, 2, pp. 5-6.

BRUNETTA, Gian Piero
1970 *Forma e parola nel cinema*, Padova, Liviana, p. 10n (sul montaggio in W.), pp. 47, 48, 54, 55, 66 e n., 77, 78, 79, 98 (sulla sua partecipazione a *La ricotta*).

BRUNO, Edoardo
1958 *L'infernale Quinlan*, «Filmcritica», IX, 78-79.
1963 *Razionalità e coerenza stilistica de "Il processo"* di Welles, in «Filmcritica», XIV, 137.
1971 *Un film metafora di altri film* (su *Immortal Story*), in «Filmcritica», XXII, 212.

CALENDOLI, Giovanni
1952a *Film 1952*, Roma, Ediz. di Filmcritica, pp. 78-80 (su *Otello*).
1952b *Vent'anni di cinema a Venezia*, Venezia, Mostra internazionale d'arte cinematografica, p. 403 (su W. attore).
1954 *A Shakespeare si addice la dimensione fantastica*, in «L'Eco del Cinema e dello Spettacolo», V, 85 (su *Othello* e *Macbeth*).

CALVINO, Italo (e BORDE, Raymond)
1959 *Due film e Stalin*, in «Cinema nuovo», VIII, 137 (su *L'infernale Quinlan*; l'altro film, esaminato da Borde, è *Ivan il terribile*).

CAPICCIOLA, Licia
1947 Recensione a *Lo straniero*, «Hollywood», 36, 6 settembre.

CAPPABIANCA, Alessandro
1971 *La spirale di Welles*, in «Filmcritica», XXII, 212.

CAPPABIANCA, A.; MANCINI, M.; SILVA, U.
1974 *La costruzione del labirinto*, Milano, Mazzotta, pp. 51-52, 205-208 e *passim*.

CAPRIOLO, E.; DELL'ACQUA, G.P.
1959 *Tutti gli uomini del re: Orson Welles*, in «Cronache del Cinema e della Televisione», V, 28.

CARETTI, Laura
1985 "La recita del potere: Shakespeare visto da Orson Welles", in *Shakespeare al cinema*, a cura di I. Imperiali e A. Sbardella, Roma, Regione Lazio, Filmstudio 70, Comune di Soriano nel Cimino, pp. 8-10.

CASIRAGHI, Ugo
1948 Recensione a *Macbeth*, «L'Unità», 4 settembre.

CASTELLO, Giulio Cesare
1948 *Dieci anni di cinema*, in «Sipario», III, 26 (cenni su *Citizen Kane*).
1949 *The Magnificent Orson Welles*, in «Bianco e Nero», X, 1, pp. 12-22.
1950 *Dieci anni di cinema americano: 1939-49*, in «Bianco e Nero», XI, 12.
1957 *Il divismo: mitologia del cinema*. Torino, Eri, p. 308.
1962 Voce "Orson Welles", in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. IX, Roma, Le Maschere.

CAVALLARO, Gian Battista
1948a Recensione a *Lo straniero*, «L'Avvenire d'Italia», 25 gennaio.
1948b Recensione da Venezia a *Macbeth*, idem, 4 settembre.

CHIARINI, Luigi
1951 *Pane al pane...* (nota su *Othello*), «Cinema», n.s., IV, 77.
1957a *Registi del dopoguerra*, in «Cinema nuovo», VI, 101-102 (N.B.: questo titolo figura nell'indice, ma all'interno è sostituito da "I nuovi registi").
1957b *Panorama del cinema contemporaneo*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero (pp. 414-420). Ristampa della voce precedente.

CREMONINI, Giorgio
1982 *Flashback: "L'infernale Quinlan" di Orson Welles*, in «Cineforum 214», pp. 71-75.
1986 *Sequenze: Le figure del racconto. Monologo e focalizzazione in "Macbeth" di Orson Welles* (in corso di stampa su «Cineforum»).

DANTON, Doriana
1947 *Arrivi e partenze: Linda Christian e Orson Welles*, in «Hollywood», 48, 29 novembre.

DEL MINISTRO, Maurizio
1974 *Il futuro dell'illusione nella poetica di Orson Welles*, in «Cinema nuovo», XXIII, 230, pp. 252-262.
1978 *Lo schermo narcisistico dell'ultimo Orson Welles*, idem, XXVII, 253, pp. 171-177.

DI GIAMMATTEO, Fernaldo
1951 *I film: "Macbeth"*, in «Bianco e Nero», XII, 4, pp. 71-73.
1952 *I film: "Othello" e "Umberto D."*, in «Rassegna del film», I, 1, pp. 30-32.
1977 Intervento (non rivisto) in *Il cinema di Orson Welles*, quaderno a cura dell'Ufficio cinema del Comune di Modena.

DORIGO, Francesco
1953 *I registi: O. Welles*, in «Cinema», n.s., VI, 103.
1962 *O. Welles, uomo, artista, cineasta*, in «Cineforum», II, 19, pp. 916-922.
1963 *O. Welles fra Kafka e Dostoievskij*, idem, III, 30.

FERRERO, Adelio
1968 *La prima italiana del "Falstaff" di Welles: un'antitesi valida*, in «Mondo nuovo», X, 25.
1975 *"Citizen Kane" e la trasparenza del capitale*, in «Cinema e cinema», II, 3, pp. 32-40 (anche cura della intera sezione monografica, dedicata appunto a O.W.).
1977 Interventi (non rivisti) in *Il cinema di Orson Welles*, Ufficio cinema Modena.
1978 *Welles: "F for Fake"* (appunti per il "Castoro" su O.W.), «Cinema e cinema», V, 14 pp. 66-68.
1980 *Dal cinema al cinema, cronache di tv, teatro, cinema 1960-72*, a cura di L. Pellizzari, Milano, Longanesi, pp. 122, 272-273, 279, 286-289 (ristampa articolo del 1968), 335.

FIANDACA, Gianluigi
1948 Recensione a *La signora di Shanghai*, «Hollywood», 160, 9 ottobre.

FINETTI, Ugo
1963 Recensione a *Il processo*, «Cinema nuovo», XII, 166, pp. 445-447.
1967 *Welles, nostalgia e rimorso nel gioco dei potenti*, idem, XI, 189, pp. 332-337.

FINK, Guido
1964 *Orson Welles: il cinema come galleria di specchi*, in «Inquadrature», 12, pp. 1-18.
1966 Recensione a *Citizen Kane*, in «Civiltà dell'immagine», I, 2, pp. 77-79.
1975 *L'accostamento a Welles*, in «Cinema e cinema», II, 3, pp. 9-20.
1977a "Questo sgabello sarà il mio trono: Welles e Shakespeare", in *Il cinema di O. Welles*, Modena (cit.).
1977b Interventi (non rivisti), ibidem.
1983 "La porta non è mai chiusa: Broadway e la seconda guerra mondiale", in Vari, *Il teatro e la guerra*, «Quaderni di teatro», V, 19, pp. 101-110 (contiene cenni a "The War of the Worlds").
1985 "Scene di strada nel teatro degli anni Trenta", in *1930: la frontiera urbana nell'America del New Deal*, a cura di F. Minganti, Venezia, Marsilio, pp. 45-64 (contiene cenni a *The Cradle Will Rock*, di cui viene riportata una scena nella sez. antologica del volume).

FLAIANO, Ennio
1978 *Lettere d'amore al cinema*, Milano, Rizzoli, pp. 135, 203-204 (note originariamente risalenti agli anni '50).

FOFI, Goffredo
1963 *Un regista maledetto*, in «Il nuovo spettatore cinematografico», V, 5, pp. 5-10.
1977 *Capire con il cinema: 200 film prima e dopo il '68*, Milano, pp. 19-24 (rist. voce precedente), 24-26 (sul *Processo*), 194-197 (sul *Falstaff*), e *passim*.

GABANELLI, Milena
1979 *Montaggio per Clive e Charles*, in «Cinema e cinema», VI, 18-19, pp. 144-150 (raffronto fra Welles e Resnais).

GHELLI, Nino
1949 *Il racconto a rovescio*, in «Cinema», n.s., II, 21.

GOBETTI, Paolo
1958 Recensione a *L'infernale Quinlan*, in «Cinema nuovo», VII, 136.

GRIECO, Giuseppe
1953 *I santi si vendono meglio dei cowboys*, in «Cinema nuovo», II, 15, pp. 62-63 (su *Miracle in Hollywood*).

GRIGNAFFINI, Giovanna
1975 *Bazin, "Citizen Kane", la profondità di campo e altro ancora*, in «Cinema e cinema», II, 3, pp. 45-53.

GROMO, Mario
1957 *Film visti*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, pp. 274-275 (su *Lo straniero*) e 372-373 (su *Macbeth*).

JUBANICO, Carlo
1948 *Gregg Toland*, in «Cinema», n.s., I, 2, p. 40.

KEZICH, Tullio
1963 *I film del mese: "Il processo"*, in «Sipario», XVIII, 211.
1977 *Il Millefilm: dieci anni al cinema 1967-77*, Milano, Il Formichiere, vol. I, p. 217 (su *Falstaff*; recensione apparsa su «Panorama» nel 1968).
1979 *Il Film Sessanta: il cinema degli anni 1962-66*, Milano, Il Formichiere, 1979, pp. 189-190 (su *Il processo*).

LANOCITA, Arturo
1947a *Il festival cinematografico inaugurato a Venezia*, «Corriere della sera», 24 agosto.
1947b Recensione a *Lo straniero*, idem, 25 dicembre.

LA POLLA, Franco
1975 *L'orologio metafisico di Welles*, in «Cinema e cinema», II, 3, pp. 40-45.
1977a "La notte americana e il cilindro del mago", in *Il cinema di O. Welles*, Modena, cit.
1977b Interventi (non rivisti), ibidem.
1978 "Ford, Welles e il New Deal", in Vari, *Storia del cinema*, a cura di A. Ferrero, Venezia, Marsilio, II, pp. 113-124.
1979 Voce "Welles" in *Cinema di tutto il mondo*, a cura di A. Canziani, Milano, Mondadori, pp. 498-500.

LETO, Giovanni
1963 *"Il processo" di O. Welles*, «Cineforum», II, 30.

MEREGHETTI, Paolo
1975 *Welles e Conrad*, in «Cinema e cinema», II, 3, pp. 20-28.

MEREGHETTI, Paolo (a cura di)
1977 *Il cinema secondo O. Welles*, Milano, Quaderno del sindacato nazionale critici cinematografici.

MORANDINI, Morando
1958 *Appunti al buio: "L'infernale Quinlan"*, in «Schermi», I, 9.

PANDOLFI, Vito
1957 *Il cinema nella storia*, Firenze, Sansoni, p. 164 (su *Citizen Kane*).

PAOLELLA, Roberto
1951 *Attori nell'album rilegato in pelle*, «Cinema», n.s., IV, 69.

PARIANTE, Roberto
1956 *O. Welles da "Citizen Kane" a "Othello"*, in «Bianco e Nero», XVII, 3, pp. 22-25.

PASINETTI, Francesco
1948 *Alcune note sul cinema nordamericano degli ultimi anni*, in «Cinema», n.s., I, 1, pp. 12-15.

PIANCIOLA, Cesare
1963 *L'infernale Quinlan*, in «Il nuovo spettatore cinematografico», V, 5.

PONZI, Maurizio
1964 *Impegno politico ne "Lo straniero" di O. Welles*, in «Filmcritica», XV, 143-144, pp. 194-197.

PROSPERI, Giorgio
1948 *Risposta a Elsa Maxwell e a Orson Welles*, «Cinema», n.s. I, 1, p. 5.

RANIERI, Tino
1966 Voce "Welles" in *Filmlexicon degli autori e delle opere*, Roma. Edizioni di Bianco e Nero, vol. VII.

REDI, Riccardo
1954 *Il grosso legume di Welles*, in «Bianco e Nero», XV, 5, pp. 68-70.

RISI, Dino
1948 *Morte della sequenza*, in «Cinema», n.s., I, 3, pp. 79-80 (cenni a *The Lady from Shanghai*).

RISPOLI, Claudio
1964 *Introduzione a "Citizen Kane"*, «Filmcritica», XV, 147-148, pp. 373-380.

RIVI, Luisa
1983 "Dal romanzo al film: *The Magnificent Ambersons*", in *Letterature d'America*, Roma, Bulzoni, IV, 17, pp. 109-146.

RIVOLTA, Amedeo
1947 Recensione a *L'orgoglio degli Ambersons*, «Hollywood», 28.

RONDOLINO, Gianni
1963 *Mr. Arkadin*, in «Il nuovo spettatore cinematografico», V, 5, pp. 32-34.
1971 *Storia del cinema*, Torino, Utet, vol. 2°, p. 217 (sui rapporti fra Wyler e Welles); vol. 3°, pp. 46-55 (su O.W.).
1977 "Introduzione al cinema di O. Welles", in *Il cinema di Orson Welles*, Modena, cit.

RONDI, Gian Luigi
1956 *Prima visione: "Rapporto confidenziale"*, in «Rivista del cinematografo», XXIX, 8.

Con Oja Kodar in *F for Fake*

SALOTTI, Marco
1971 *Il teatro come premessa*, in «Filmcritica», XXII, 212, (dedicato in parte a W.), pp. 21-23.
1978 *Orson Welles*, Milano, Moizzi, p. 94.

SAVIO, Francesco
1972 *Visione privata: il film occidentale da Lumière a Godard*, Roma, Bulzoni, pp. 145-151 e *passim*.

SCURTO, Ignazio
1947 *Non mostrate un manifesto murale a Orson Welles, ne farebbe subito un film*, in «Hollywood», n. 5, 1 febbraio.

STRAZZULLA, Gaetano
1964 *Orson Welles e la critica italiana*, «Inquadrature», 12, pp. 19-28.

TINAZZI, Giorgio
1984 *Falso, ripetizione, remake*, in «Cinema e cinema», 11, 39, pp. 27-31 (analisi di *F for Fake* nel quadro di un discorso sul remake e sui rapporti cinema-tv).

VALENTINETTI, Claudio M.
1980 *Orson Welles*, Firenze, La Nuova Italia («Il Castoro» cinema), pp. 138.

VALMARANA, Paolo
1951 *Il caso O. Welles*, in «L'Eco del Cinema e dello Spettacolo», II, 9.

VERDONE, Mario
1963 *I film: "Il processo"*, in «Bianco e Nero», XXIV, 11.
1977 *Interventi sullo spettacolo contemporaneo: 1962-77*, Dosson di Casier (TV), Matteo, pp. 99-107 (su Welles, Kafka e Piranesi).

VICE
1949 *Film di questi giorni: "Quarto potere"*, in «Cinema», n.s. I, 19, p. 51.

SAGGI

Il mercato audiovisivo internazionale fra economia e cultura*

Angelo Zaccone Teodosi

La marginalizzazione dell'Italia nel mercato internazionale dei prodotti audiovisi software ha assunto dimensioni preoccupanti, sia in termini culturali sia in termini economici. Il deficit della bilancia commerciale dei film e dei programmi televisivi mostra un fortissimo trend di crescita, che non accenna a invertirsi. Nel 1983 tale deficit è stato di circa 170 miliardi di lire, dieci volte superiore a quello del 1980[1]. Nel 1984 oltre 200 miliardi e nel 1985 oltre 250 miliardi di lire hanno definitivamente varcato i nostri confini, confluendo per lo più nelle casse delle multinazionali americane dello show business. L'Italia, per quanto riguarda esclusivamente lo sfruttamento di film in sale cinematografiche (*theatrical rentals*), è stata nel 1984 il quinto paese nella classifica mondiale compilata dalle società di distribuzione Usa in base agli incassi realizzati all'estero da film americani (vedi tabella 1).
Economisti e politici, nonché gli stessi operatori e studiosi del settore, sottovalutano ancora oggi le allarmanti proporzioni che il fenomeno ha assunto, soprattutto per quanto riguarda il comparto

---

*Questo saggio è in parte basato su uno studio presentato in veste di relazione al convegno "Il mercato: questo sconosciuto", organizzato dal Teleconfronto (III Mostra internazionale del telefilm) di Chianciano Terme nel giugno 1985. Per un approfondimento di gran parte delle tematiche qui trattate, soprattutto per un più dettagliato apparato di documentazione statistica e una più precisa indicazione delle fonti, si rimanda alla lettura di tale relazione, intitolata *Da sognatori di mercati a mercanti di sogni: flussi internazionali di scambio di prodotti televisivi, consumo, produzione, occupazione, investimenti, nell'economia audiovisiva europea*, in corso di pubblicazione negli atti del convegno. L'autore, diplomatosi al Centro sperimentale di cinematografia, si sta dedicando a un progetto di ricerca per un'analisi economica dell'industria audiovisiva in Italia, di cui questo saggio costituisce una traccia del capitolo dedicato al mercato internazionale. Su queste tematiche ci sia consentito rimandare ancora ad A. Zaccone Teodosi, *Ipotesi di riscatto per una provincia dell'impero (audiovisivo): per un'economia del cinema e della televisione in Italia, un progetto di ricerca*, relazione al convegno organizzato nell'ambito della IV Rassegna internazionale retrospettiva "Cinecittà/Il modo di produzione italiano", Ancona, 17-22 dicembre 1985.

[1] Cfr. elaborazioni su dati dell'Ufficio italiano cambi e del Ministero del commercio con l'estero, in «Il Mondo», Rizzoli, Milano, n. 21, 27 maggio 1985, p. 63.

televisivo. Ci venga perdonato l'irriguardoso accostamento che segue, che utilizziamo esclusivamente per sottolineare l'aspetto (anche) materiale (economico, quantitativo) della cultura, nel nostro caso della produzione audiovisiva... Gli italiani alimentano non solo le loro bocche con prodotti stranieri, ma anche — ormai — i loro occhi. Se ci siamo assuefatti al dato che l'Italia è il secondo importatore di carne del mondo[2], non è stato mai messo in sufficiente risalto il fatto che l'Italia è il secondo consumatore e il primo importatore di prodotti audiovisivi del mondo[3].

Non esistono lavori degni di memoria sui meccanismi che governano la nostra industria audiovisiva[4], a fronte di una pletora di saggi di critica estetica. Al di là di tale buco nero di conoscenze[5], la pubblicistica si interessa ormai con frequenza dei satelliti televisivi, però spesso a sproposito, trascurando i nessi tra hardware e software, e ignorando il problema cruciale dell'enorme fabbisogno

---

[2] Cfr. G. Caserio, M. Stecchini, *Le Carni*, Milano, Clesav, 1985.

[3] In effetti, questo dato, frutto di una nostra elaborazione di statistiche ufficiali (Unesco, ecc.) era paradossalmente sconosciuto, per operatori e studiosi del settore, prima della nostra segnalazione avvenuta al Teleconfronto. Cfr. G. Orsini, *L'affare si fa serial*, in «Reporter» (Monitor Media), Roma, 12 giugno 1985, p. 26.

[4] I pochissimi testi di riferimento bibliografico (al di là dei classici di Bächlin, Guback e Mercillon) sono storicamente superati, come nel caso di L. Bizzarri e L. Solaroli, *L'Industria cinematografica italiana*, Firenze, Parenti, 1958, o di E. Giannelli, *Corso di politica cinematografica*, Istituto superiore di scienze e tecniche dell'informazione - Specializzazione in cinematografia, Università internazionale degli studi sociali "Pro Deo", Roma, mimeo, 1968, oppure sono appesantiti da analisi sociologiche più o meno ideologizzate, come nel caso di F. Contaldo e F. Fanelli, *L'affare cinema*, Milano, Feltrinelli, 1979, o G. Perrella, *L'economico ed il semiotico del cinema italiano*, Roma, Theorema, 1981. Nel gran vuoto di studi vanno comunque ricordati R. Zaccaria (a cura di), *Rai la televisione che cambia*, Torino, Sei, 1984 (ma purtroppo trascura l'emittenza commerciale), e i recenti M. Gambaro, *Informazione mass media e telematica*, Milano, Clup-Clued, 1985 (ricco di dati), e G. Benigni, *Do you speak televisionese?*, Milano, Euro TV-STP/RV, 1985 (superficiale, ma fornisce spunti utili), nonché lo pseudo-romanzo di P. Farinotti, *I maghi del canale*, Milano, Rizzoli, 1985 (dal quale si possono desumere molte interessanti informazioni). A livello di riviste specializzate vanno citate «Comunicazioni di massa», Milano, SugarCo, «Gulliver», Roma, e «Ikon», Milano, F. Angeli. Una rivista precipuamente dedicata all'analisi economica dei media, «I quaderni del cinema italiano», Aci (Anica), diretta da M. Gallo, ha purtroppo avuto brevissima vita. Nel panorama complessivamente desolante, ci piace qui ricordare la preziosa funzione d'avanguardia che svolse fin dai primi numeri la rivista «Bianco e Nero», analizzando a fondo la struttura organizzativa ed economica del cinema italiano: si ricordino certi saggi e articoli di N. Ottavi, di A. Micheroux De Dillon, di G. Loverso (*L'industria del cinema*, in «Bianco e Nero», Roma, n. 8, 31 agosto 1938, pp. 34-65), nonché l'ormai storico *Il film è un'arte, il cinema è un'industria*», in «Bianco e Nero», n. 7, 31 luglio 1938, a firma di Luigi Chiarini.

[5] La definizione è di D. W. Smythe, "Il sistema delle comunicazioni: 'buco nero' del marxismo occidentale", in *Economia e politica dei mass-media*, Quaderni di «Ikon», Milano, F. Angeli, 1979, pp. 35-62.

di programmi audiovisivi, che sarà conseguenza dello sviluppo delle nuove tecnologie.
Una perversa commistione di ideologismi anti-industriali, neoluddisti, di ingenuità su un uso 'alternativo e autogestito' dei mass-media[6], di sottovalutazioni della crescente centralità della produzione di immagini nel sistema socio-economico, ha prodotto in Italia un forte ritardo nella capacità di analizzare il funzionamento dell'industria audiovisiva. Ciò ha provocato vuoti legislativi (talvolta grossolanamente colmati, vedi l'improvvisato cosiddetto "decreto Berlusconi"), errori (vedi il divieto di televisione via cavo multicanale, derivato dalla legge 103 di "riforma Rai"), e ritardi (vedi la gestazione della cosiddetta "legge madre Lagorio" per lo spettacolo), nonché atteggiamenti imprenditoriali di corporativa difesa a riccio (vedi la difesa a oltranza del 'cinema nelle sale', da parte degli esercenti), senza strategie di lungo periodo di politica industriale, di armonico sviluppo tra cinema e televisione.
La situazione a livello europeo, con la sola eccezione della Francia, è anch'essa preoccupante. Non esistono dati precisi né tantomeno attendibili sulle reali prospettive economiche per un'industria audiovisiva europea in termini di domanda, offerta, investimenti di capitali, forza-lavoro, strategie di sviluppo, politiche di marketing...
Il cultural lag, il gap tra velocità e politica[7] — la prima intesa come velocità dello sviluppo tecnologico, e la seconda come capacità intellettuale di adeguare le proprie categorie culturali e strutture legislative a tale sviluppo — appare nel Vecchio Continente in tutta la sua allarmante chiarezza nel settore audiovisivo, in quello informatico e in quello delle telecomunicazioni, cioè nei settori trainanti delle società post-industriali.
Il rapporto predominante tra intellettuali e mercato della cultura è in Europa ancora conflittuale, preistoricamente antagonistico. E così l'industria audiovisiva europea, ma forse tutta l'industria culturale e dei mass-media, la produzione industrializzata di segni in Europa, è ancora oggi una specie di oggetto misterioso, non solo per gli intellettuali (in maggioranza arroccati su eburnee torri), ma per gli stessi operatori del settore (in maggioranza illusi — a livello cinematografico — della maggior forza dell''intuitività' europea

---

[6] Un mercato 'autoregolamentato' è inevitabilmente oligopolistico. In Italia il movimento per le radio libere ha, di fatto, aperto la strada a Berlusconi. C'è chi aveva preconizzato una simile evoluzione: cfr. F. Siliato, *L'antenna dei padroni*, Roma, Mazzotta, 1977.

[7] Cfr. B. Pellegrino (e altri), *La velocità e la politica*, relazione introduttiva al II convegno "Nello Stato Spettacolo", Napoli, in «1999 Italia», rivista del Club dei Club, n. 3/1983, pp. 87-91. La definizione di 'cultural lag' è del sociologo nordamericano Ogburn. Cfr. anche P. Virilio, *Velocità e politica*, Milano, Multipla, 1981.

TABELLA 1

Incassi realizzati nel 1984 da film Usa distribuiti nel mondo esclusivamente per sfruttamento cinematografico nei 15 maggiori mercati

Graduatoria mercati	*Paese*	*Incassi (miliardi di lire)*	
1°	Canada	222	*Italia: incassi 1981, 46 miliardi; 1982, 59 miliardi; 1983, 77 miliardi.
2°	Giappone	154	
3°	Francia	139	
4°	Germania Ovest	96	Nei primi 15 mercati d'esportazione i film Usa hanno incassato circa l'80% del totale medio degli incassi, che è stato di 1.308 miliardi di lire nel 1984, escluso lo sfruttamento all'interno degli Usa che è stato di 2.620 miliardi. Nel 1984, quindi, i film Usa hanno incassato all'estero circa 1/3 del loro incasso complessivo.
5°	Italia	80*	
6°	Gran Bretagna	70	
7°	Spagna	66,2	
8°	Australia	66	
9°	Messico	35,2	
10°	Brasile	22,8	
11°	Sudafrica	22,4	
12°	Svezia	21	
13°	Svizzera	20,6	Fonte: elaborazione su dati «Variety», New York, 7.6.1985, et alia.
14°	Belgio	16,4	
15°	Taiwan	16	
Totale		1.047,2	

rispetto alla managerialità Usa, oppure — a livello televisivo — illusi della santità del monopolio pubblico contro il 'volgare' sistema commerciale), nonché per il grande pubblico (che continua ad appassionarsi a "Dallas", replicati e replicanti, in assenza di alternative).
Intanto, approfittando del Grande Sonno degli europei, gli Usa continuano indisturbati la loro silenziosa e morbida penetrazione dei mercati culturali internazionali. Ciò non è dovuto alla vocazione di demoniaca 'piovra', che gli ormai superati teorici del 'complotto Usa' adducevano attribuendo agli States una mostruosa — rivelatasi inesistente — razionalità di dominio: il modello di cultura e di consumi americano domina i nostri mercati soprattutto per la nostra (solo nostra) incapacità di opporre un modello altrettanto forte, o comunque per la nostra incapacità di difenderci in maniera intelligente, senza vocazioni neo-autarchiche. Per quanto riguarda il modello di sviluppo televisivo, in Europa si è risposto all'offensiva della forza del libero mercato americano con il protezionismo dei monopoli pubblici. Ma i monopoli resistono con difficoltà anche a forze interne — la necessità irreprimibile di espansione del mercato pubblicitario e di diversificazione dell'offerta di programmi per l'evoluzione dei gusti del pubblico — e manifestano la loro debolezza in tutta Europa.
Il caso italiano funge da monito per gli altri paesi europei (Francia in testa), ma gli ideologi del monopolio pubblico resteranno impotenti di fronte al «vento della distruzione creativa», di schumpete-

riana memoria, provocato dalle nuove tecnologie. Tra qualche anno le frontiere dell'etere cadranno. Come sostiene Fichera, «tutti potremo vedere tutto in qualsiasi luogo ed in qualsiasi momento»[8]. I satelliti televisivi di diffusione diretta saranno gli strumenti di questa comunicazione globale (si pensi che già oggi oltre 3 milioni di abitazioni europee vengono raggiunte dallo Sky Channel del magnate australiano-americano Murdoch, e che un altro tycoon, l'americano Turner, vuole che la sua televisione, che trasmette notizie 24 ore su 24 — con 28 milioni di abbonati in Usa —, venga ricevuta via satellite in Europa, come già avviene per il Giappone)[9].

Va superata, soprattutto, la preistorica sottovalutazione che non solo gli industriali, ma anche i sindacalisti e la stessa sinistra, hanno operato nei confronti della produzione di beni culturali, considerata per troppo tempo periferica, accessoria, voluttuaria e marginale rispetto al 'vero' sviluppo industriale (siderurgico, chimico, automobilistico, ecc.). Il settore audiovisivo (hard & software) sarà uno dei perni dello sviluppo economico, non solo culturale, dei prossimi decenni: il matrimonio immagine-informatica[10] assumerà una centralità fondamentale per tutto il sistema industriale. Un efficiente sistema audiovisivo di telecomunicazione — ha scritto Zavoli — è «essenziale per lo sviluppo del paese, almeno quanto lo sono state in passato le reti tradizionali di comunicazione: strade, ferrovie, autostrade»[11].

---

[8] Cfr. M. Fichera, relazione al convegno "Informazione senza frontiere: programmi Rai nell'Europa comunitaria", organizzato dall'istituto Fernando Santi ad Amsterdam, 27 aprile 1985, in «Avanti Europa», n. 2, marzo-aprile 1985, p. 37.

[9] Si ricordi che le iniziative di Murdoch e Turner si avvalgono di satelliti di distribuzione (il segnale deve essere mediato da una stazione ricevente a terra), mentre i satelliti di diffusione diretta (DBS) trasmetteranno segnali che potranno essere captati dai singoli telespettatori (il progetto più avanzato è quello del francese TDF-1, che sarà il primo satellite europeo a diffusione diretta, del quale Berlusconi ha acquistato una quota di partecipazione finanziaria dell'8%). Per una precisa e aggiornata analisi economico-quantitativa (che ripropone la cruciale questione di 'cosa' trasmettere) del mercato televisivo in funzione dei satelliti, si rimanda a G. Richeri, *Cieli affollati*, in «Pubblicità Domani», Milano, n. 7, luglio-agosto 1985, p. 74. Per una accurata analisi delle conseguenze politiche internazionali, allorquando la televisione potrà essere usata come oggi, delle trasmissioni governativo-propagandistiche a onde corte, v. D. Webster, *The Era of Direct Broadcast*, in «Dialogue», New York, n. 68, 2/1985, p. 2. Scrive Webster: «Le trasmissioni avranno scarso rispetto per i mercati esistenti, per i confini nazionali, per i diritti d'autore, per le forme politiche dominanti, o per le strutture di potere delle emittenti (...) i satelliti distruggeranno la geografia».

[10] Sulla centralità del sistema audiovisivo e videomatico nell'economia e nella politica del prossimo futuro, cfr. Vari, Atti del convegno "Il villaggio elettronico: la democrazia elettronica", Roma, Gesualdi, 1984.

[11] Cfr. S. Zavoli, relazione al convegno di studi su "Nuove tecnologie dell'informa-

È fondamentale comprendere che tutta la produzione economica generale necessiterà in futuro sempre più della mediazione strategica dell'industria audiovisiva — al di là dello specifico pubblicitario — in qualità di veicolo di stimolo di bisogni e consumi, vecchi e nuovi, omogeneizzati e diversificati. Senza dilungarci sulle ipotesi di democrazia videoelettronica che incominciano ad appassionare gli studiosi di scienza della politica, va ricordato che qualcuno ha già definito la televisione e la pubblicità 'fonti cognitive' nonché 'bussole psicosociali' più forti degli organismi ideologici tradizionali, come chiese, scuole, partiti[12]. Creare cultura, produrre immagini, significherà sempre di più creare anche ricchezza materiale.
Come si è detto, non esistono molti dati economici e quantitativi sulla situazione del settore audiovisivo in Europa. Questa ricerca vuole fornire un contributo, seppur modesto, sulla via di un auspicabile superamento di tale carenza. La nostra analisi tenta un primo approccio quantitativo in ottica economica della situazione dell'industria audiovisiva europea, con riferimenti al resto del mondo, per quanto riguarda la produzione di software. Le industrie dei mass-media transnazionali producono la quasi totalità dei messaggi che formano i flussi internazionali di comunicazione e cultura (agenzie stampa, editoria, industria audiovisiva, industria discografica, ecc.). Si tratta di un dato acquisito di analisi sociopolitologica[13], ma non documentato con precisione.
Primo nostro obiettivo è stato quello di quantificare il consumo attuale di software in Europa e nel mondo. Ci siamo basati su dati forniti dall'Unesco, unica fonte che tratta in maniera uniforme questo tipo di 'flusso di merci'. Va infatti sottolineato che i 'beni culturali' (libri, dischi, audiovisivi, ecc.) non appaiono quasi mai nelle statistiche economiche internazionali (né tantomeno in quelle EuroStat): è questa l'ennesima conferma di una visione superata

---

zione radiotelevisiva: sovranità statuale, armonizzazione comunitaria, cooperazione internazionale", organizzato dall'Istud, dattiloscritto: v. «Radio e tv», Notiziario Rai, N. S. anno XXVI, n. 242, 21 novembre 1984.

[12] L'enfatica e opinabile definizione è opera, naturalmente, di un pubblicitario, il direttore del mensile specializzato «Pubblicità Domani»: cfr. A. Pilati, *Pubblicità, media ed evoluzione sociale negli anni '80*, relazione al convegno di studi organizzato dal Teleconfronto (cit.), mimeo, Chianciano Terme, giugno 1985.

[13] Cfr. MacBride, *Comunicazione e società oggi e domani*, rapporto della commissione internazionale di studi dei problemi della comunicazione (Unesco), Torino, Eri/Rai, 1982; A. Mattelart, *Multinazionali e comunicazioni di massa*, Roma, Editori Riuniti, 1977; A. e M. Mattelart, *I mass media nella crisi*, Roma, Editori Riuniti, 1981; J. Turnstall, *The Media are American*, New York, Columbia University Press, 1977; E. Katz e G. Wedell, *Broadcasting in the Third World*, Cambridge, Harvard University Press, 1977. La letteratura sull'argomento è comunque limitatissima, a fronte dell'enorme importanza di queste tematiche.

della scienza economica, che considera ancor oggi — salvo rare eccezioni, soprattutto americane — la cultura una *no man's land*[14] per gli economisti, anche se in termini stessi di fatturato o di occupazione non si tratta più di industrie 'marginali'.
Il consumo mondiale annuo di software televisivo può esere assimilato alla quantità annua di ore di trasmissione di tutte le emittenti televisive del mondo. (Tale consumo da parte delle emittenti evidentemente non corrisponde — come ci ha fatto notare Bruno Torri — al consumo reale da parte dei telespettatori, stante l'impossibilità di seguire più di un programma per volta su un solo schermo, pur in presenza di un'eventuale offerta di più canali. Il consumo di televisione da parte dei telespettatori è quantificabile con l'indicatore del tempo trascorso davanti al video dall'utente medio: in Italia, per esempio, è oggi di circa 5 ore al giorno, a fronte delle oltre 7 ore degli Usa...) Il consumo mondiale annuo di software televisivo risulta essere di circa 10 milioni di ore l'anno (vedi tabella 2)[15].
Il risultato del calcolo delle quote di mercato dei vari paesi (cioè delle percentuali di consumo sul totale mondiale) evidenzia immediatamente una situazione di squilibrio e di concentrazione impressionante. Alcune elementari aggregazioni permettono subito di percepire la situazione: i primi 3 paesi consumatori (meno dell'8% della popolazione mondiale) effettuano quasi l'80% del consumo mondiale; i primi 30 paesi poco più del 90%. Anche un'ulteriore aggregazione per entità sociogeografiche mette in evidenza impressionanti squilibri: l'America consuma oltre i 2/3 di tutto il consumo planetario; l'Europa Occidentale ha una quota di mercato sul consumo mondiale del 16%, ma quasi il 15% è solo per l'Italia, poco più dell'1% per tutti gli altri paesi d'Europa; i paesi sviluppati a economia di mercato consumano quasi il 90% del totale mondiale, i paesi in via di sviluppo (PVS) poco più del 10%, i paesi (cosiddetti) socialisti meno dell'1%.

---

[14] La definizione è di H. Mercillon, voce "L'industrie cinématographique", in *Enciclopaedia Universalis*, Parigi, 1980, vol. VII, pag. 514 (Mercillon è l'autore del classico, seppur superato, *Cinema e monopoli*, Roma, Bocca, 1957). A livello Usa, un magistrale testo di analisi statistico-economica del settore è C. H. Sterling e T. R. Haight, *The Mass Media: Aspen Institute Guide to Communication Industry Trends*, New York, Praeger, 1978: un lavoro simile, dedicato all'Europa, sarebbe di preziosa utilità per operatori e ricercatori.

[15] Tutti i dati statistici che appaiono in questo saggio sono frutto di inedite elaborazioni dell'autore su dati ufficiali Unesco, su dati Cee, su dati Uer, o comunque di altre fonti istituzionali attendibili. I due testi base per le elaborazioni sono stati: *1984 Unesco Statical Yearbook*, Parigi, Unesco Press, 1984, e Uer (Ebu), *International Comparison of Broadcasting Statistics*, Ginevra, ('confidential'), mimeo, 1985. Per un'indicazione dettagliata delle metodologie adottate nelle varie elaborazioni e calcoli, si rimanda alla relazione *Da sognatori di mercati a mercanti di sogni...*, cit.

TABELLA 2

Consumo mondiale annuo di software televisivo
(quantità annua di ore di trasmissione di tutte le emittenti)

Graduatoria paesi consumatori	*Paese*	*Totale annuo ore trasmissione televisiva*	*Quota di mercato del consumo mondiale*
1°	Usa	5.559.000	55,562%
2°	Italia	1.476.000	14,759
3°	Canada	760.000	7,596
4°	Giappone	599.000	5,987
5°	Filippine	376.000	3,758
6°	Brasile	284.000	2,839
7°	Australia	249.000	2,489
8°	Argentina	146.000	1,469
9°	Uruguay	42.000	0,420
10°	Francia	30.500	0,305
11°	Urss	28.000	0,280
12°	Indonesia	26.000	0,260
13°	Corea del Sud	24.900	0,249
14°	Hong-Kong	24.000	0,240
15°	India	22.000	0,220
16°	Messico	21.000	0,210
17°	Jugoslavia	19.400	0,194
18°	Gran Bretagna	17.400	0,174
Totale dei consumatori con oltre 10.000 ore l'anno (18 paesi)		9.705.800 ore	97,032%
Totale dei consumatori con meno di 10.000 ore l'anno (78 paesi)*		296.900 ore	2,968%
Totale mondiale (96 paesi)		10.002.700 ore	100,000%

*Paesi con un totale annuo di ore di trasmissione compreso nella fascia:

— *10.000-5.000 ore*: Colombia, Malaysia, Svizzera, Perù, Cecoslovacchia, Polonia, Cuba, Germania Est, Belgio, Egitto, Germania Ovest, Austria, Lussemburgo, Spagna, Irlanda, Romania, Singapore, Qatar, Bulgaria, Samoa americane, Bielorussia

Totale (21 paesi) 146.000 ore 1,459%

— *5.000-3.000 ore*: Svezia, Emirati Arabi Uniti, Panama, Kuwait, Olanda, Trinidad & Tobago, Finlandia, Taiwan, Giordania, U.S. Virgin Islands, Israele, Nuova Zelanda, Brunei, Costa d'Avorio, Portogallo, Grecia, Algeria, Thailandia, Zaire

Totale (19 paesi) 74.000 ore 0,740%

— *3.000-2.000 ore*: Arabia Saudita, Pakistan, Iraq, Marocco, Reunion, Polinesia francese, Danimarca, Guadalupe, Guiana francese, Martinica, Norvegia, Nuova Caledonia, Sudan, St. Pierre e Miquelon, Bahrain, Madagascar, Iran, Cipro, Albania, Nigeria, Tunisia, Turchia, Bangladesh, Gibilterra, Kenia

Totale (25 paesi) 58.800 ore 0,558%

— *2.000-1.000 ore*: Ghana, Sud Africa, Zimbawe, Monaco, Senegal, Togo, Etiopia, Sierra Leone, Maldive

Totale (10 paesi) 15.700 ore 0,156%

— *Meno di 1.000 ore l'anno di tramissione*: Siria, Angola, Benin

Totale (3 paesi) 2.400 ore 0,024%

Fonte: elaborazione su dati Unesco et alia

TABELLA 3

Totale annuo film trasmessi in televisione

Graduatoria	*Paese*	*Numero totale film trasmessi annualmente in televisione*	
1°	Usa	718.964	Paesi con un totale annuo di film trasmessi in televisione compreso nella fascia:
2°	Italia	190.986	
3°	Canada	98.293	
4°	Giappone	77.471	*1000-500 film*: Polonia, Bielorussia, Spagna, Algeria, Corea del Sud, Olanda, Colombia, Cuba, Ungheria
5°	Brasile	49.781	
6°	Filippine	48.629	
7°	Uruguay	19.200	*500-300 film*: Panama, Emirati Arabi Uniti, Romania, Irlanda, Malaysia, Pakistan, Cipro, Kuwait, Bangladesh, Trinidad & Tobago, Monaco, Indonesia
8°	Australia	17.853	
9°	Hong-Kong	5.491	
10°	Francia	2.625	
11°	Jugoslavia	2.233	*300-100 film*: Maldive, Arabia Saudita, Finlandia, Ghana, Sierra Leone, Iraq, Albania, Bahrain, Svezia, Grecia, Malta, Samoa americane, Madagascar, Costa D'Avorio, Togo, Iran, Giordania, Angola
12°	India	2.019	
13°	Singapore	2.003	
14°	Belgio	1.225	
15°	Svizzera	1.220	
16°	Cecoslovacchia	1.149	
17°	Gran Bretagna	1.079	*Meno di 100 film trasmessi annualmente in tv*: Sudan, Senegal, Norvegia, Etiopia, Zimbawe, Siria, Israele, Gibilterra, Benin
18°	Germania Est	1.064	

Totale film trasmessi in tv ogni anno in tutti i paesi del mondo: 1.256.815 film (3.443 al giorno)

Percentuale ore film su totale ore di trasmissione televisiva: 19,4%

Fonte: elaborazione su dati Unesco et alia

Un altro dato interessante può essere ricavato dalla tabella 3, con l'analisi del consumo di film originariamente prodotti per il circuito cinematografico e poi trasmessi in televisione. Anche qui siamo in presenza di cifre impressionanti. Va precisato, di fronte a cifre di centinaia di migliaia o decine di migliaia di film trasmessi (esempio Usa, Canada, Italia), che si tratta del totale di film trasmessi in tv in un anno da centinaia di emittenti, spesso passando da un'emittente all'altra, spesso con repliche che superano la decina nell'arco di pochi anni[16]: è questa la necessaria spiegazione, senza la quale qualcuno potrebbe illudersi che la cineteca mondiale sia un pozzo senza fondo... Invece temiamo che il fondo si toccherà presto,

[16] Per esempio, il film di Damiano Damiani *Girolimoni*, (con Manfredi), del 1977, ha avuto in Italia, nell'arco di pochi anni, 38 trasmissioni, tra repliche della stessa emittente e passaggi da una tv all'altra.

procedendo coi ritmi di consumo attuale. Peraltro non esiste in letteratura nessuna stima del totale mondiale di film prodotti dalla nascita del cinema a oggi. Per fare qualche cifra, si pensi che il numero totale di film prodotti in Italia dal 1930 a oggi supera di poco i 7.000: essi potrebbero riempire completamente il palinsesto di 2 canali televisivi per circa 15 ore al giorno per un intero anno. Ma si noti anche che la sola emittente televisiva brasiliana Rede Globo ha già realizzato 117 telenovelas con una media di circa 70 puntate ognuna, per un totale di oltre 8.000 ore. E soltanto con le series e situation-comedies made in Usa di durata di oltre 100 puntate si potrebbe riempire la programmazione di un canale televisivo per un anno con oltre 19 ore al giorno di trasmissione...
I dati si commentano da soli. Queste cifre permettono di apprezzare le dimensioni enormi del consumo televisivo, e ci fanno rendere conto di come mille ore di software televisivo in più o in meno siano ormai presoché irrilevanti in un contesto planetario.
È evidente che la presenza dell'Italia come secondo consumatore al mondo di immagini televisive può suscitare in un primo momento qualche sorpresa o perplessità, ma ogni dubbio è destinato a svanire allorquando si fa mente locale sull'anomalo caso, unico a livello planetario, del selvaggio sviluppo dell'emittenza commerciale del nostro paese. Come scrive Benigni, in Italia «godiamo di un numero di immagini pro-capite gratuite superiore a quello di qualsiasi altra nazione al mondo»[17].
Se gli occhi della comunità televisiva mondiale sono stati puntati negli ultimi anni sul 'laboratorio Italia', i risultati dell'esperimento sono ormai evidenti: il consumo di programmi televisivi è destinato a crescere enormemente. Il laboratorio Italia, tipico esempio di 'modernizzazione senza sviluppo' (grande consumo, poca autoproduzione), ha dimostrato come nell'arco di meno di un decennio il consumo di software televisivo si è pressoché centuplicato, passando dalle circa 10.000 ore l'anno di trasmissione della Rai in monopolio alle oltre un milione di ore di trasmissione annua dell'attuale sistema televisivo.
Si consuma tantissimo. Si produce pochissimo. «La corsa degli italiani all'acquisto sul mercato internazionale di qualsiasi cosa fosse possibile introdurre nelle voraci fauci delle emittenti private ha avuto effetti dirompenti sull'intero scacchiere mondiale (...) i prezzi dei filmati ad uso televisivo sono saliti alle stelle, vecchi fondi di magazzino ritenuti privi di valore sono stati venduti a peso d'oro, in breve tempo si sono esaurite scorte di anni. La situazione è giunta al punto che le grandi società americane e giapponesi

---

[17] G. Benigni, *Do you speak televisionese?*, op. cit., p. 29.

dichiarano di non avere più nulla da vendere»[18]. Ipotizzando per tutti i paesi del mondo, nei prossimi dieci anni, uno sviluppo dei consumi televisivi decuplicato rispetto a oggi (ovvero una crescita ben più calma del boom italiano), e considerando che altri paesi — ancora assenti — si affacceranno sullo scenario televisivo[19] e che aumenterà in molti paesi il parco-televisivo e quindi il numero di telespettatori, si potrebbe azzardare una stima di circa 100 milioni di ore annue di trasmissione televisiva in tutto il mondo, rispetto ai 10 milioni attuali.

Altro obiettivo della nostra ricerca è quantificare anche la domanda di software audiovisivo, che evidentemente non corrisponde al consumo, stante che una parte delle ore di trasmissione di tutte le emittenti del mondo è frutto di produzione interna, e quindi parte della domanda viene soddisfatta attraverso l'autoproduzione nazionale. La quantificazione della domanda non soddisfatta da produzione interna (nazionale) è possibile determinando le percentuali di autoproduzione di ogni paese. La differenza tra 'totale di ore trasmesse' e 'ore prodotte nel paese di trasmissione' può essere considerata, grosso modo, un indicatore attendibile della domanda di software televisivo che può essere soddisfatta solo attraverso l'importazione dall'estero. Per conoscere questa situazione, ci viene in ausilio una recente e attendibile ricerca condotta a livello planetario da sette centri di studio massmediologico[20]. In base alla percentuale di ore di programmi importati sul totale di ore trasmesse, fornita da tale ricerca, abbiamo calcolato la domanda, in ore, di prodotti audiovisivi stranieri. Si tratta evidentemente, come per molti altri dati forniti dalla nostra ricerca, di stime approssimative, di indicatori di tendenza.

La quantità annua di ore di programmi importati sul totale di ore di trasmissione in tutto il mondo risulta essere intorno ai 2 milioni di ore, cioè almeno il 20% della programmazione televisiva mondiale è di provenienza straniera (vedi tabelle 4 e 5).

Anche in questa tabella l'Italia ha una posizione notevolissima, risultando addirittura la più grande consumatrice (quota di oltre il 50% dell'import mondiale!) al mondo di programmi televisivi importati, anche se va ribadito che tale cifra in ore annuali importate è il frutto degli acquisti non di un solo anno, ma, di fatto, del

[18] U. Rossi, *Telefilm e teleserie: sembrano poveri, ma costano miliardi*, in «Gulliver», Roma, n. 2, febbraio 1983, pag. 31.

[19] Attualmente solo 43 piccoli paesi al mondo (con una popolazione complessiva di circa 150 milioni di abitanti) non hanno ancora un sistema televisivo nazionale proprio (dati Unesco).

[20] Cfr. T. Varis, *The International Flow of Television Programs*, in «Journal of Communication», Philadelphia, vol. 34/1, 1984, pp. 143-152.

magazzino accumulatosi nei quasi dieci anni di acquisti selvaggi sul mercato internazionale da parte dell'emittenza commerciale. Va altresì rimarcato che le intenzioni di questa nostra ricerca sono di fornire indicazioni quantitative globali del fenomeno in corso, senza soffermarci, in questa sede, su questioni qualitative (nel qual caso andrebbe immediatamente detto che la quasi totalità delle centinaia di migliaia di ore di programmi importati trasmessi dalle

TABELLA 4

Domanda mondiale di software televisivo (quantità annua di ore di trasmissione di programmi importati)

Graduatoria paesi importatori	*Paese*	*Quantità di ore di programmi tv importati trasmesse in un anno*	*Quota dell'import mondiale*	*%Programmi importati su totale ore di trasmissione*
1°	Italia	1.051.200	55,13%	71%
2°	Canada	266.000	13,45	35
3°	Filippine	150.000	7,58	40
4°	Usa	111.200	5,62	2
5°	Australia	109.600	5,54	44
6°	Brasile	85.200	4,31	30
7°	Argentina	44.000	2,22	30
8°	Giappone	30.000	1,52	5
9°	Uruguay	26.000	1,31	62
Totale paesi che trasmettono oltre 10.000 ore l'anno di programmi importati (9 paesi)		1.873.200 ore	94,68%	—
Totale paesi che trasmettono meno di 10.000 ore l'anno di programmi importati (46 paesi)*		105.200 ore	5,32%	—
Totale mondiale ore programmi importati		1.978.400 ore	100,00%	20%

*Paesi con un totale annuo di programmi importati inferiore alle 10.000 ore (quota import mondiale minore 1%) compreso nella fascia:

10.000-5.000 ore:
Hong-Kong, Messico, Indonesia, Jugoslavia, Perù, Francia

5.000-2.000 ore:
Singapore, Colombia, Irlanda, Gran Bretagna, Kuwait, Nuova Zelanda, Egitto, Urss, Cecoslovacchia, Belgio, Israele

2.000-1.000 ore:
Arabia Saudita, Cuba, Spagna, Algeria, India, Taiwan, Thailandia, Svezia, Finlandia, Germania Ovest, Romania, Bulgaria, Polonia, Portogallo, Tunisia, Danimarca, Grecia, Kenya, Nigeria, Senegal, Zimbawe

Meno di 1.000 ore:
Zaire, Norvegia, Turchia, Olanda, Pakistan, Ghana, Siria, Cina

Fonte: elaborazione su dati Unesco et alia

TABELLA 5

Percentuale di programmi stranieri (importati) su totale ore di trasmissione tv - quadro sinottico

Area geografica	*0-10%*	*10-20%*	*20-30%*	*30-40%*	*40-50%*	*50-60%*	*60-70%*	*oltre il 70%* *70-80%*	*N. paesi*
Europa		Francia Gran Bretagna Germania Oc. Polonia *Italia (Rai)	Jugoslavia Cecoslovacchia Belgio Bulgaria Olanda	Grecia Spagna Portogallo Finlandia Svezia	Danimarca Svizzera Austria	Irlanda		*Italia (incluse le tv private)	19
America Latina			Brasile Argentina Cuba	Messico Colombia	Venezuela	Perù Bolivia	Ecuador Cile Panama Puerto Rico Uruguay	Barbados Costa Rica Guatemala Nicaragua	17
America Nord	Usa			Canada					2
Asia	India Giappone Urss Cina		Indonesia Turchia	Filippine Hong-Kong Taiwan Iran	Thailandia	Singapore Kuwait Israele Libano Iraq	Arabia Sau.	Qatar Dubai	19
Africa		Ghana Uganda		Egitto	Tunisia Nigeria	Algeria Kenya Zimbawe	Senegal Zambia Mauritius	Madagascar	12
Oceania					Australia		N. Zelanda		2
N. paesi	5	7	10	13	8	11	10	8	71

Fonte: elaborazione su dati Unesco et alia

TABELLA 6

Offerta mondiale di software televisivo
(quantità offerta dai principali paesi produttori)

Paese esportatore (o area geografica)	*Quantità ore programmi tv esportati*	*Quota di mercato dell'offerta mondiale*	*Destinazione (principali acquirenti)*	*Tipo di software*
Usa	200.000	59%	America Latina (1/3), Europa (1/3), Asia (1/3)	Telefilm Mpeaa (80%), altro (Abc, Cbs, Nbc)
Gran Bretagna	36.000	11	Usa (1/4), Australia, Oriente, Europa	Visnew (Bbc e Reuter), altro (Bbc)
Francia	15.000	4	Africa (2/3)	Notizie (Afp), ecc.
Germania Ovest	6.000	2	America Latina (1/3)	Notizie (Dpa), ecc.
America Latina	50.000	15	Europa, Usa	Telenovelas
Giappone	20.000	6	Europa, Usa	Cartoons
Altri	10.000	3	-	-
Totale mondiale	337.000 ore	100%	-	-

Fonte: elaborazione su dati Unesco et alia

centinaia di piccole emittenti italiane è formata da programmi di pessimo livello, replicati in continuazione, con gran nocumento della cultura nazionale. Va enfatizzato il dato degli Stati Uniti che, essendo il maggiore esportatore al mondo di programmi televisivi (v. infra), importa solo il 2% della propria programmazione (anche se quel 2% corrisponde poi a una quota di mercato del 6% dell'import mondiale). Anche a questo proposito, così come per il consumo, stimando in una decuplicazione il possibile aumento della domanda nei prossimi 10-15 anni, arriveremmo a una domanda di circa 20 milioni di ore l'anno di programmi stranieri, per tutte le televisioni del mondo, a fronte dell'attuale domanda di circa 2 milioni di ore.

Per quanto riguarda invece l'offerta, il totale annuo di ore offerte sul mercato internazionale risulterebbe essere non superiore alle 340.000 (vedi tabella 6). Ciò di fronte a una domanda — come abbiamo visto — di circa 2 milioni di ore l'anno. Le repliche abbondano e la leadership oligopolistica Usa risulta incontrastata. In presenza di una domanda ben superiore all'offerta è evidente che i prezzi di acquisto dei prodotti televisivi aumentano continuamente, del tutto indipendenti dall'aumento di prezzo di altri prodotti.

Anche qui il caso dell'Italia è esemplare: una puntata di "Dallas" veniva offerta per essere trasmessa in Italia per circa 3 milioni di lire nel 1981 (circa 1.500 dollari al cambio odierno), mentre nel 1985 una puntata di "Dallas" costa in Italia 160 milioni (80.000 dollari), con un incremento 1985 su 1981 del 5.333%[21].
Scrive Sartori: «In nessun sistema televisivo al mondo (di un paese ovviamente moderno, civile e democratico quale l'Italia pretende essere) avviene ciò che oggi può impunemente avvenire in Italia: un continuo, ossessivo gioco al rialzo di tutti i programmi (...) ci siamo buttati sui programmi nordamericani, e abbiamo fatto saltare per aria le tariffe praticateci, arrivando a pagare un'ora di tv dieci volte il costo richiesto a paesi nostri simili... (e così oggi, con circa 200-230 miliardi di import televisivo, costituiamo da soli i 2/5 di tutto l'export americano)»[22].
Ma il gioco al rialzo non avviene solo nell'Italia del boom televisivo. Anche in altri paesi, come l'Inghilterra, dove la situazione non è ancora esplosiva, la concorrenza tra le emittenti ha prodotto un incremento dei prezzi dei prodotti audiovisivi: la più importante televisione indipendente inglese ha comprato una puntata di "Dallas" per 60.000 dollari, mentre la Bbc offriva 47.500 dollari[23].
Stante la posizione di predominio produttivo Usa risulta chiaro che essi determinano il bello e il cattivo tempo in materia di prezzi di prodotti televisivi, esercitando una vera e propria price leadership. Il prezzo dei prodotti televisivi Usa nel mondo è determinato in base a una complessa serie di fattori di ponderazione (il Ghana, naturalmente, non compra una puntata di "Dallas" a 80.000 dollari): il numero degli apparecchi televisivi in funzione nel paese (quindi un'audience virtuale) in cui si vende il programma, il reddito nazionale pro-capite, il rapporto spesa pubblicitaria/prodotto interno lordo (Pil), ecc. Il prezzo dei prodotti è accuratamente diversificato per ogni paese del mondo, in funzione dell'importanza — come dire? — della 'forza economico-televisiva' di ogni paese acquirente-consumatore. Nel caso di paesi economicamente e televisivamente deboli è evidente che i ricavi sono irrisori (nell'ordine di poche centinaia di dollari per ora di programma), ma in tali casi il programma assume più che altro valore simbolico, strumento di promozione dell'"American style of life' e di indirizzo della crescita economica generale.
Dalla tabella 7 si possono apprezzare i costi dei prodotti televisivi

[21] P. Farinotti, *I maghi del canale*, op. cit., p. 104.

[22] C. Sartori, *Antenna selvaggia*, in «Panorama», Milano, 19 marzo 1984, p. 128.

[23] C. Ceccolini, *Il Dallas conteso. Chi perde, paga*, in «Reporter» (Monitor Televisione), Roma, 17 luglio 1985, p. 31.

Usa in alcuni paesi del mondo, così come praticati dalla potente Motion Picture Export Association of America. Dalle nostre elaborazione dei dati appare che una serie Usa può ricavare all'estero in media tra i 140.000 e i 220.000 dollari a episodio (di un'ora circa). È chiaro che stiamo parlando di prodotti di ordinaria amministrazione, non dei "Dallas" o "Dinasty". Per i film di origine cinematografica, di cui si concede la trasmissione in televisione, tali cifre vanno raddoppiate o triplicate: sempre per prodotti standard, in media

TABELLA 7

Prezzi di vendita nel mondo di un'ora di prodotto tv made in Usa (maggiori acquirenti - n. 37 paesi)

Paese	*Prezzo min-max serial (dollari)*	*Prezzo min-max film (dollari)*
Germania	17.000- 36.000	50.000-150.000
Canada	8.000- 30.000	40.000- 60.000
Australia	8.000- 20.000	30.000-100.000
Gran Bretagna	18.000- 20.000	60.000-250.000
Italia	10.000- 20.000	14.000- 20.000
Giappone	12.000- 14.000	30.000-100.000
Brasile	8.000- 12.000	20.000- 25.000
Francia	7.500- 10.000	30.000- 40.000
Svezia	4.200- 5.000	6.000- 10.000
Olanda	4.000- 4.500	6.000- 7.800
Spagna	3.000- 4.000	4.000- 10.000
Messico	2.800- 4.000	5.000- 25.000
Sudafrica	2.500- 3.600	-
Belgio	2.500- 3.000	4.000- 7.000
Lussemburgo	2.400- 3.000	2.000- 3.000
Argentina	2.000- 3.000	2.000- 3.000
Nigeria	2.000- 3.000	-
Puerto Rico	2.200- 3.500	6.000- 25.000
Austria	1.800- 2.000	3.500- 10.000
Finlandia	1.800- 2.000	3.500- 10.000
Venezuela	1.600- 2.000	2.500- 5.000
Filippine	1.200- 2.000	2.000- 7.000
Germania Est	1.000- 2.000	-
Colombia	800- 2.000	- 2.000
Arabia Saudita	1.300- 1.600	- 5.000
Grecia	1.400- 1.500	- 1.000
Iran	1.000- 1.500	-
N. Zelanda	1.250- 1.400	- 4.000
Norvegia	1.200- 1.400	1.500- 2.500
Svizzera	1.200- 1.400	2.000- 3.000
Cecoslovacchia	800- 1.200	-
Egitto	800- 1.200	- 2.500
Kuwait	900- 1.200	- 5.000
Malaysia	800- 1.000	- 3.000
Iraq	700- 1.000	-
Corea del Sud	700- 1.000	-
Kenya	100 -	-
Totale ricavo possibile	136.450-224.300	336.700-899.800

Nota:
I prezzi vanno intesi per prodotti standard, di medio livello. Nel caso di prodotti come "Dallas", per esempio, tali prezzi possono essere triplicati o quadruplicati (infatti una puntata di "Dallas" viene a costare 80.000 dollari in Italia e 60.000 in Gran Bretagna). In Italia, ormai, un film medio Usa viene ceduto alla tv per non meno di 100.000 dollari.

Si ricordi che i prodotti tv vengono venduti anche in altri 100 piccoli paesi.

Prezzi 1983.

Fonte: elaborazione su dati Mpeaa, «Variety» et alia.

un film Usa trasmesso nelle televisioni del mondo può incassare da una simile distribuzione all'estero tra i 300.000 e i 900.000 dollari. Va ricordato che il costo di produzione di una serie Usa di buon livello ("Dallas", "Dinasty", "Magnum P.I.", "Falcon Crest", "Love Boat", per esempio, variava nel 1983 tra i 600.000 e i 700.000 dollari per episodio di un'ora. Si può affermare quindi con certezza che almeno 1/3 del costo di produzione di un prodotto televisivo Usa può essere recuperato con la sola vendita all'estero.
Stante che, quindi, i prodotti audiovisivi Usa possono recuperare già all'interno circa i 2/3 (il surplus, evidentemente, costituirà profitto) dei costi di produzione, gli Stati Uniti hanno tradizionalmente praticato all'estero politiche di dumping, ovvero nei mercati esteri i programmi venivano (e in parte ancora vengono) venduti sotto costo ovvero a prezzi bassi, comunque inferiori al costo che il paese acquirente avrebbe dovuto sostenere per realizzare un prodotto di livello simile. Questa situazione ha provocato una lenta, ma costante, marginalizzazione dei prodotti televisivi non americani sul mercato internazionale. La forza economica dell'industria dello show business Usa, il know-how accumulato (si pensi solo alle capacità di produzione seriale), hanno reso gli Usa sempre più forti, lasciando ad altri paesi le briciole del mercato, in segmenti molto specifici, che hanno acquisito forza solo in presenza di un'enorme aumento della domanda planetaria di immagini (ciò spiega il successo commerciale dei cartoons giapponesi e delle telenovelas sudamericane: quando la fame è tanta, ci si nutre di tutto).
Questa situazione di dominio Usa, che si riscontra anche nel comparto cinematografico (in molti paesi europei la quota degli incassi di sala di film americani è passata dall'1/3 degli anni '70 alla metà del totale degli incassi odierni), sembrava essere senza soluzioni, per la possibilità di rinascita di una industria audiovisiva europea. Ma, per nostra fortuna, l'enorme incremento della domanda di immagini a livello planetario permette oggi — almeno a livello di analisi economica teorica della situazione di mercato — di far inceppare il processo di marginalizzazione e di recuperare spazi di mercato internazionale per i nostri prodotti. L'evoluzione del mercato planetario, infatti, è tale che:

I) Per almeno alcuni paesi (Gran Bretagna, Germania, Francia e Italia in Europa) il prezzo dei programmi Usa, in presenza di concorrenzialità tra acquirenti all'interno dei paesi (è il caso italiano e, in parte, come abbiamo visto, quello inglese, e quello prossimo venturo francese), con conseguente gioco al rialzo, o in presenza di crescita del mercato pubblicitario (e il prezzo di un prodotto televisivo è in funzione dell'audience che può catturare), è aumentato negli ultimi anni, diventando spesso così alto da rendere concreta e

fattibile la possibilità di autoproduzione di buon livello, con formule di collaborazione paneuropea (o con gli stessi Usa). Per esempio, se un'ora di "Dallas" costa, in ipotesi ormai vicina alla realtà, 80.000 dollari in Gran Bretagna, Germania, Francia e Italia, ciò significa che questi quattro paesi assieme potrebbero disporre, volendo, di una capitale di investimento di 320.000 dollari per realizzare in proprio una puntata di una 'serie europea' di buon livello. 'Serie europea' che, a sua volta, potrebbe tentare la strada internazionale, con un appeal valido a tutte le latitudini non meno di quello Usa, e racimolare introiti ulteriori tali da far lievitare ulteriormente il virtuale budget d'investimento per la produzione.

II) I costi di produzione in Usa sono cresciuti molto. La fame di immagini, attuale e futura, cresce enormemente, non solo per il Vecchio Continente e il Terzo Mondo, ma per gli stessi Usa, a causa dei satelliti; può diventare quindi economicamente conveniente per gli Usa stessi:
a) comprare immagini dall'Europa (già ciò avviene per il design e la moda italiana, con gran beneficio della nostra cultura ed economia);
b) coprodurre con l'Europa (le joint-ventures internazionali si stanno espandendo in molti settori industriali);
c) venire a produrre in Europa, ripercorrendo con ottica meno predatoria l'Hollywood sul Tevere degli anni '60 (un esempio di avanguardia, a livello cinematografico, l'ha fornito Dino De Laurentiis, riaprendo recentemente a Roma gli abbandonati stabilimenti di Dinocittà, per produrre film Usa, spendendo in Italia il 30, 40% in meno rispetto all'America).

Il problema centrale per lo sviluppo dell'industria audiovisiva europea è questo: il differenziale tra costo di autoproduzione e prezzo di acquisto. Nei paesi ad alto sviluppo televisivo questo gap è destinato a ridursi. Il meccanismo può essere così schematizzato:

1. Nuovi soggetti appaiono sul mercato internazionale (esempio: le tv commerciali in Italia, i satelliti a livello europeo, ecc.);

2. La domanda cresce enormemente e si orienta inevitabilmente verso l'offerta Usa, i cui prezzi — all'inizio — sono appetibili;

3. I prezzi Usa crescono in funzione dell'aumento della domanda (che nei prossimi anni sarà esplosiva a livello internazionale) e anche per l'incremento dei costi interni di produzione, fino a un livello tale da rendere conveniente l'autoproduzione per i nuovi soggetti (tra l'altro, gli Usa non possono praticare *ad aeternum* politiche di dumping, altrimenti vedrebbero ridurre eccessivamente i profitti da mercati esteri);

4. Gli Usa incominciano a percepire l'opportunità di importare, o comunque coprodurre, per soddisfare la propria domanda interna, anch'essa cresciuta enormemente. I produttori cinematografici europei, ancora diffidenti del medium televisivo, avranno tutto da guadagnare da una parziale riconversione dei loro moduli produttivi; i Berlusconi europei prossimi venturi avranno tutto da guadagnare nell'investire per l'autoproduzione standard e di livello internazionale (l'esempio di "Anno Domini" è un idealtipo); il capitale finanziario sarà attirato dal settore audiovisivo (già alcune banche europee, come il Crédit Lyonnais, si stanno muovendo in tal senso, e anche la nostra Banca nazionale del lavoro (Sezione autonoma credito cinematografico) sta cercando strumenti operativi per finanziare anche la produzione televisiva)... L'Europa, acquisendo ulteriore know-how (soprattutto seriale), avrà costi di produzione più bassi rispetto agli Usa, e maggiori possibilità di offrire prodotti a prezzi concorrenziali in grado di soddisfare l'accresciuta e diversificata domanda[24].

Focalizziamo la nostra attenzione sulla situazione televisiva europea. A livello di hardware l'Europa è indiscutibilmente il secondo mercato mondiale, dopo gli Usa, come quantità di apparecchi televisivi in funzione. A livello di emittenti possiamo affermare che esistono attualmente circa 50 canali nazionali, circa 70 canali regionali, circa 80 canali via cavo, e circa 400 canali commerciali (naturalmente questi ultimi sono le emittenti locali italiane), in tutta Europa (vedi tabella 8). Escludendo dalle successive considerazioni l'emittenza commerciale italiana, i cui dati inquinerebbero la tranquilla situazione degli altri paesi europei a livello di analisi, va subito detto che la quantità di ore televisive trasmesse in tutti i paesi europei dalle emittenti nazionali è di circa 150.000 ore l'anno, certamente poca cosa in confronto al consumo annuo del Nord America, che supera come abbiamo visto (tavola 2) i 6 milioni di ore l'anno: il rapporto è 1/40[25].

Una media di circa il 20% dei programmi di tutte le televisioni europee è importato dall'estero: gli Usa hanno una quota di circa il 50%, i programmi di altre televisioni europee sono il 45%, i programmi importati da altri paesi sono il 5%. Il monte-ore totale di programmi importati dall'estero è attualmente, quindi, per le tele-

---

[24] Lo stesso mercato audiovisivo Usa è già oggi non solo in balia di sottoprodotti cinematografici e televisivi (come sostengono alcuni intellettuali europei), ma mostra nuovi e forti appetiti per prodotti 'diversi'. Si pensi, per esempio, solo a livello cinematografico, che un film come *Paris-Texas* di Wenders, distribuito dalla 20th Century Fox, ha incassato oltre un milione di dollari in Usa... Cfr. R. Gold, *U.S. Market Needs Specialty Pictures*, in «Variety», New York, 1° maggio 1985, p. 1.

[25] I dati segnalati sono per lo più di fonte Uer.

TABELLA 8

Situazione della televisione via etere, via cavo e della videoregistrazione in Europa

Paese	*Numero canali etere nazionali (pubblici/commerciali)*	*Numero canali etere regionali (pubblici)*	*Numero emittenti etere locali (comm.)*	*%Cavo in case con tv*	*Numero massimo canali cavo ricevuti*	*Penetrazione attuale canali stranieri*	*Ore di trasmissione canali etere (totale annuo)*	*%Programmi importati (emittenti nazionali)*	*Previsione anno in cui un vtr nel 50% delle case*
Austria	2 (P)	=	-	6,9%	6	D, CH, I	6.200	43%	1998
Belgio	4 (P)	=	-	86,7	16	D, NL, F, I	7.400	29	1994
Danimarca	1 (P)	=	-	62,0	4	D, S	2.500	46	2000+
Finlandia	3 (2P+1C)	=	-	6,0	6	S, N	4.400	37	2000+
Francia	3 (P)	12	-	4,1	4	B, E	30.500	17	1992
Germania Ovest	3 (P)	5	-	0,9	6	F, B, A	9.100	20	1988
Gran Bretagna	4 (3P+1C)	26	-	5,6	6	IRL	17.400	18	1986
Grecia	2 (P)	=	-	-	-	-	3.200	39	2000+
Italia	6 (3P+3C)	21	404	-	-	CH, F	17.700 (P)*	17 (P)*	1999
Lussemburgo	2 (C)	-	-	77,8	=	I, F, D	6.100	=	2000+
Malta	1 (P)	-	-	=	=	I	2.000	=	2000+
Norvegia	1 (P)	-	-	23,1	4	S, DK	2.400	30	1990
Olanda	2 (P)	-	-	68,6	11	B, D, DK, F	4.500	25	1991
Portogallo	2 (P)	=	-	-	-	E	3.300	39	2000+
Spagna	2 (P)	2	-	-	-	F, P	6.000	33	1997
Svezia	2 (P)	-	-	=	-	N, SF, DK	4.700	35	1990
Svizzera	3 (P)	-	-	27,9	8	D, F, I	8.900	41	1995
Totale (18 paesi)	45 (38P+7C)	65	404	9,4%	79	-	141.600	22%	-

*Per quanto riguarda l'Italia, si è qui indicato esclusivamente il monte-ore di trasmissione della Rai, per non inquinare il quadro complessivo (ricordiamo che il totale delle ore di trasmissione in Italia, includendo le tv private, supera il milione di ore l'anno, v. tav. 2).

La maggior parte delle penetrazioni di canali stranieri si riferisce ai territori di frontiera. L'ultima colonna indica l'anno in cui si prevede il possesso di un videoregistratore ogni 2 apparecchi televisivi; 2000+ va letto «oltre l'anno 2000».

Fonte: elaborazione su dati Unesco, Uer, Cee et alia.

visioni europee di circa 20.000/30.000 ore l'anno. Si tratta di una cifra non preoccupante, anche se c'è chi lamenta già oggi che, per quanto riguarda l'Italia, la Rai trasmetta sul totale di ore di programmazione un 7% di prodotti Usa e un 11% tra serials e series. Per quanto riguarda l'emittenza privata, sarebbe meglio stendere un velo pietoso: le televisioni commerciali italiane trasmettono tra il 90% (networks) e l'80% (locali) del totale di ore programmate annualmente prodotti importati dall'estero.
Ma la situazione dell'Europa, al di là del caso italiano, è indicativa di un livello di sottosviluppo (nota bene: stiamo qui procedendo ad analisi economico-quantitative) destinato a essere superato nell'arco di pochi anni. Va rimarcato che in una situazione statica, sonnolenta, come quella in cui s'era adagiata l'Europa (e in parte ancora lo è), con la strenua difesa dei monopoli pubblici, una domanda di 20.000/30.000 ore l'anno importate, a fronte di circa 120.000 autoprodotte, era sopportabile, almeno in termini di bilancia (non parliamo qui dei costi culturali) dei pagamenti. Ma questa forma di elegante e autarchica chiusura rispetto al mercato internazionale era ed è destinata a svanire nell'arco di pochi anni, sconfitta dalla forza della tecnologia, dell'economia liberale e del mercato (criticabili, ma reali).
Limitando il consumo di immagini, a causa della non liberalizzazione dell'etere (o del cavo — come nel caso italiano —), si è resistito alla prima offensiva Usa (che peraltro ha vinto nel comparto cinematografico, che non è stato protetto a livello europeo), ma nel lungo periodo si rischia di rimanere sconfitti, con la seconda ondata dell'offensiva, per i seguenti motivi:

a) la domanda di immagini, di fiction, di immaginario, cresce con l'aumentare del livello del tenore di vita, con l'aumentare del 'tempo libero', con il sorgere di bisogni nuovi (e tale domanda si diversifica);

b) tale incremento di domanda è fisiologico in qualsiasi sistema industriale avanzato; la domanda di immagini non può essere repressa, perché tanto essa esploderà o all'interno (v. Italia) o dall'esterno (v. satelliti a diffusione diretta sull'Europa); monopoli statali o altre barriere giuridiche (le frontiere dell'etere) saranno tra qualche anno un ricordo del passato;

c) il crollo dei monopoli televisivi è inevitabile, a un alto livello di sviluppo industriale, perché è direttamente collegato all'irreprimibile necessità di espandere il mercato pubblicitario, moltiplicatore economico e veicolo di espansione della produzione generale[26] (si

---

[26] Lettura d'obbligo in proposito è l'ormai storico articolo di S. Berlusconi, *Il fattore tv nel nuovo boom*, in «Corriere della Sera», Milano, 9 novembre 1984, p. 2. Berlusco-

pensi che in Italia nel 1976 le tv private raccolsero 2 (due) miliardi di lire di pubblicità, a fronte degli oltre 1.000 del 1984: incremento del 50.000%!);

d) crollate le barriere giuridiche europee (stiamo riferendoci adesso alla situazione italiana, ma crediamo che il fenomeno sia destinato a espandersi in tutta Europa, con evoluzioni controllate come cerca di fare la Francia, o caotiche, come è successo da noi), gli Usa non hanno trovato resistenza alcuna alla loro invasione televisiva... Peraltro oppongono barriere all'entrata, di natura economica (le più resistenti nel lungo periodo: economie di scala, know-how seriale, ecc.), ai deboli tentativi europei di accedere sul mercato mondiale o Usa;

e) l'unica possibilità di sopravvivenza e sviluppo per l'industria audiovisiva europea è investire enormi capitali nel settore produttivo del software: produrre molto e conquistarsi uno spazio di mercato nell'arena internazionale.
Ciò richiede ristrutturazioni delle linee produttive delle emittenti pubbliche, investimenti statali di stimolo anche per il settore privato, interventi di tax-shelter ai livelli più estesi, obblighi di quote di autoproduzione (o eteroproduzione, sul modello Usa), formazione di quadri tecnici e artistici... Un'articolata piattaforma propositiva, anche in relazione ai rapporti cinema-televisione, è stata recentemente elaborata dall'Apd (Associazione produttori e distributori cinematografici e televisivi; tesi "per un Sistema audiovisivo italiano", Roma, novembre 1984), per quanto riguarda la situazione del nostro paese.
Lo scenario europeo dei prossimi anni non è dei più ottimistici. Le stesse previsioni elaborate, in maniera del tutto approssimativa, dalla Cee[27], che hanno suscitato polemica e preoccupazione, sono sicuramente sottodimensionate, com'è facile dimostrare. Secondo le stime Cee, nei prossimi sei-dieci anni tutti i paesi europei potranno disporre di circa 30 canali televisivi via cavo, 3 canali dal satellite e 3 canali etere nazionali, per un totale di 36 canali. Ciò comporterebbe un fabbisogno di circa 400.000 ore l'anno di programmi

---

ni sottolinea la democratizzazione dell'accesso alla pubblicità televisiva (1500 aziende pubblicizzavano a tal data sui suoi networks, contro le 400/500 del monopolio Sipra che, in tempi di «equilibrio della penuria», legava i tetti pubblicitari Rai alla stampa). Berlusconi chiamava a sostegno delle sue tesi anche J. K. Galbraith: «Il sistema industriale è nelle sue profonde radici dipendente dalla televisione commerciale».

[27] Il documento, dei numerosi elaborati dalla Cee, che contiene tale stima è: Commissione delle Comunità Europee, *Realtà e tendenze della televisione in Europa*, relazione provvisoria, Com (83)229, mimeo, Bruxelles, 1983, p. 9.

tv fiction, cioè un terzo circa del monte-ore totale delle ore di trasmissione previste annualmente.
Tale stima è fallace, per i seguenti motivi: il numero di canali via satellite ricevibili in Europa nei prossimi anni sarà ben superiore a 3, considerato lo sviluppo assunto da tale medium in Usa (una stima di 5-10 canali è sicuramente più realistica); il numero delle televisioni via cavo è, a parer nostro, realistico nelle previsioni Cee; il numero dei canali etere nazionali previsto, 3, può essere accettabile parlando appunto di network a livello nazionale, ma tale stima ignora l'emittenza hertziana locale (stimiamo tra 40 e 140 il numero di emittenti locali virtualmente possibili per ogni paese europeo, stante che in tale fascia è ipotizzabile la sopravvivenza economica delle stesse); la stima Cee ignora la situazione dell'home-video, l'ulteriore fabbisogno di software audiovisivo derivato dal mercato della videoregistrazione (va ricordato che entro il 1999 si prevede che quasi tutti i paesi della Cee avranno un coefficiente di penetrazione di videoregistratori del 50%, cioè un videoregistratore ogni due case con apparecchio televisivo)...
In considerazione di questi fattori, e elaborando i dati a disposizione (anche quelli emersi dalla nostra analisi sulla situazione internazionale), siamo giunti alla conclusione che la domanda di audiovisivi a livello europeo nei prossimi dieci anni si decuplicherà, almeno, rispetto a quella attuale. Considerando che oggi le televisioni europee consumano circa 150.000 ore l'anno di programmi, una stima di 1,5-2 milioni di ore l'anno è attendibile, per i prossimi dieci anni. Stante l'attuale capacità autoproduttiva intorno, come visto già, alle 120.000 ore l'anno (la stima Cee parlava di «circa 1.000 ore l'anno» di autoproduzione europea, ma si riferiva alla sola produzione cinematografica annuale, ingenerando confusione nei calcoli domanda-offerta), una domanda di software audiovisivo superiore al milione di ore all'anno è da considerarsi verosimile. Per soddisfare una simile domanda — di cui magari nei primi anni si sottovaluterà la grandezza (come è successo in Italia) attingendo a più non posso ai magazzini Usa, fino a esaurimento —, l'unico sistema possibile è, *sic et sempliciter*, decuplicare la capacità produttiva. Investire enormi energie finanziarie e creative nell'industria audiovisiva.
Decuplicare l'attuale livello di investimenti significa tirare in ballo grossi numeri, cui si è abituati a proposito di altri settori industriali. Si pensi che il totale delle entrate di tutte le televisioni europee è intorno ai 5,6 miliardi di dollari all'anno, e che il totale dei lavoratori impiegati nelle emittenti europee supera di poco le 100.000 unità (a tali valori andrebbero naturalmente aggiunti i valori dell''indotto', sia a livello di capitali che di forza-lavoro). Per fare un raffronto si pensi solo che il network americano Abc è stato vendu-

to nel marzo 1985 per 3,5 miliardi di dollari, o che il totale dei lavoratori, a livello europeo, addetti nell'industria della produzione di cacao e cioccolata è di circa 200.000 unità...[28]
Se si calcola che per produrre un'ora di programma televisivo (ipotesi di prodotto medio, standard, seriale, extra-strutture fisse emittente) è necessario impegnare approssimativamente 30 persone per 3 settimane (con la attuale produttività europea), per produrre ex-novo un milione di ore all'anno bisognerebbe disporre di forza-lavoro per oltre un milione e mezzo di addetti... Ulteriori calcoli li lasciamo alla fantasia del lettore: come indicatore suggeriamo di considerare 1,7 lavoratori/anno per ora di software tv prodotta, per stimare il fabbisogno di forza-lavoro in funzione dei livelli di produzione.
Si pensi anche che per produrre una serie televisiva di 100 ore, ipotizzando un costo europeo che sia la metà di quelli Usa, è necessario un investimento di circa 30 milioni di dollari. Per produrre 100 series ognuna di 100 ore, giungendo a un output di appena 10.000 ore, sarebbero necessari 3 miliardi di dollari... Si tratta di cifre che, a prima vista, possono spaventare, ma sono numeri cui ci si è abituati, per esempio, nel contiguo settore delle telecomunicazioni (il Piano nazionale delle telecomunicazioni prevede un investimento di oltre mezzo miliardo di dollari per la realizzazione di satelliti televisivi come il Sarit, per l'Italia).
Il problema, in realtà, è proprio questo: nel settore delle telecomunicazioni, in Italia come in Europa, governi e industrie stanno investendo enormi capitali, progettando di inviare nello spazio già affollato molti satelliti a uso televisivo, senza badare alla questione fondamentale di cosa trasmettere attraverso quei satelliti. Come sostiene Richeri, lo sviluppo dei satelliti sta avvenendo in base a opinabili «obiettivi economico-industriali (sviluppo delle industrie aerospaziali ed elettroniche nazionali; conquista dei mercati esteri, ecc.) sottovalutando o addirittura ignorando gli obiettivi di comunicazione (come utilizzare i nuovi canali, con quali programmi e per quali pubblici)»[29]. Il Vecchio Continente conterrà abbastanza spettatori e abbastanza pubblicità per finanziare decine e centinaia di migliaia di ore-programma? Continua Richeri: «Grande incertezza vi è infine riguardo alla capacità dell'industria audiovisiva europea di alimentare, senza gravi squilibri economici» i numerosi ca-

---

[28] A proposito della proprietà delle emittenti televisive Usa, cfr. Vari, *A Star in Born*, in «International Business Week», New York, 1° aprile 1985. Per un esempio di accurata analisi economica di alcuni settori industriali del Vecchio Continente, cfr. H. W. de Jong (a cura di), *La struttura dell'industria europea*, Bologna, Il Mulino, 1981.

[29] G. Richeri, *Cieli affollati*, op. cit., p. 74.

nali televisivi prossimi venturi. E dove si troveranno i quadri artistici e tecnici per affrontare questa sfida economica e culturale, se dalle scuole di formazione cinematografica e televisiva europea escono ogni anno pochissime centinaia di giovani?
L'Europa pare si stia destando dal Grande Sonno. Almeno a livello di convegni e dibattiti queste tematiche stanno attirando l'attenzione, anche se c'è chi si ostina ancora a discutere se Adorno l'aveva previsto o meno, se siamo apocalittici o integrati, se l'arte è (anche) una merce, se sono meglio le opere d'autore o i serials... Intanto, al di là dei cenacoli intellettuali, l'apparato produttivo mostra debole capacità di reattività. La serialità audiovisiva (senza la quale non si avranno capitali nemmeno per finanziare le opere d'autore) non si avvia fuori dagli incerti percorsi della sperimentazione.
Il mercato europeo, in assenza di stimoli autoproduttivi e di armonici piani di sviluppo tra hardware e software (nei settori audiovisivo, informatico e delle telecomunicazioni), tenderà alla concentrazione oligopolistica, e sarà quasi completamente dominato dal flusso a senso unico della leadership Usa, con depressione e repressione delle nostre culture ed economie nazionali. La possibilità che una domanda estremamente diversificata (emergente, marginale, individuale, ecc.) conviva con la domanda dominante (peraltro inevitabile) nel consumo di audiovisivi, attraverso le molteplici vie di distribuzione differenziata che le nuove tecnologie possono virtualmente assicurarci (narrowcasting vs. broadcasting, home-video vs. palinsesto etero-diretto, ecc.), è affidata esclusivamente alla nostra capacità di soddisfare l'immane fame di immagini che caratterizzerà l'umanità dei prossimi anni.
È necessario difendere la cultura europea, le culture nazionali, le nostre 'diversità' (tra esse il nostro cinema d'autore, per esempio), ma è necessario anche capire che il qualitativo non ha speranze di sopravvivenza in assenza di quantitativo: se non produrremo *tanti* seriali (e non solo i "Marco Polo"), tra qualche anno non potremo neppure più produrre *qualche* film d'autore. E serialità non significa adottare i canoni nordamericani: come sostiene saggiamente Cesareo, la serialità può essere dirottata dalla pura e semplice spettacolarità del modello Usa verso una ricerca di crescita culturale o sociale[30] senza degenerare nell'intellettualismo (che non porta né

---

[30] Intervento di G. Cesareo al Teleconfronto 1985 (cit.). È necessario, in realtà, adeguarsi solo parzialmente al modello estetico-produttivo Usa (sia esso la spettacolarità a livello cinematografico, o la serialità a livello televisivo): in effetti, risultano spesso vincenti prodotti che affondano le radici nella specificità storica, sociale, culturale europea, come nel caso, estremo ma indicativo, a livello cinematografico, dei fratelli Taviani, i cui film certamente non ammiccano agli stilemi Usa, e ottengono comunque un notevole successo internazionale, e non solo a livello di critica.

spettatori nelle sale cinematografiche né tantomeno audiences in televisione).
Si tratta di scegliere tra sviluppo di culture (consumi estremamente diversificati, demassificati, personalizzati), e importazione di culture (consumi massificati, preconfezionati): questa è la sfida fondamentale che dovrà affrontare l'Europa dei prossimi anni. Creare cultura significa ormai produrre ricchezza (anche) materiale.

Bibliografia minima

(in addenda ai testi indicati nelle note a piè di pagina)

Balassone S. e Guglielmi A., *Rai-tv: l'autarchia impossibile*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

Balio T., *The American Film Industry*, Madison, University Wisconsin Press, 1985.

Barile P. e Carati P. (a cura di), *La pubblicità e il sistema dell'informazione*, Torino, Eri/Rai, 1984.

Bruzzone M., *Piccolo grande schermo. Dalla televisione alla telematica*, Bari, Dedalo, 1984.

Casetti F. (a cura di), *Un'altra volta ancora. Strategie di comunicazione e forme di sapere nel telefilm americano in Italia*, Rai-Verifica programmi trasmessi, Torino, Eri/Rai, 1984.

Chamoux J.P., *Informazione senza frontiere*, Roma-Venezia, Sarin-Marsilio, 1983.

Collura S., *Dossier sulle private*, Rai-Documentazione e studi, mimeo, Roma, 1985.

Commissione delle Comunità europee, *Televisione senza frontiere. Libro bianco sull'istituzione del mercato comune delle trasmissioni radiotelevisive, specialmente via satellite e via cavo*, Com(84)300 def., mimeo, Bruxelles, 1984.

Di Gregorio G. (a cura di), *Gli audiovisivi in Europa: aspetti e problemi della produzione e della diffusione*, Torino, Eri/Rai, 1984.

Flichy P., *L'industria dell'immaginario*, Torino, Eri/Rai, 1983.

Fuà S. e Pinto F., *Per un'analisi dei rapporti tra due industrie culturali: cinema e tv*, Rai-Ricerca e sperimentazione, mimeo, Roma, 1979.

Giovannini G. (a cura di), *Mass media anni '90*, Torino, Gutenberg 2000, 1985.

Lee C.C., *Media Imperialism Reconsidered. The Homogenizing of Television Culture*, Beverly Hills, Sage, 1980.

Macchitella C. (a cura di), *Il gigante nano. Il sistema radiotelevisivo in Italia: dal monopolio al satellite*, Torino, Eri/Rai, 1985.

Martelli C. e Tempestini F., *Informazione e tecnologia: la sfida produttiva*, Quaderni del «Compagno», Roma, 1982.

Rositi F., *Mercati di cultura*, Bari, De Donato, 1982.

Sartori C., *L'occhio universale. Modelli di sviluppo, programmi e pubblico delle televisioni del mondo*, Rizzoli, Milano, 1981.

Schiller H.I., *Mass Communication and American Empire*, Kelley, New York, 1969.

Vari, *Les flux de programmes. L'organisation internationale de la communication audiovisuelle*, in «Problèmes Audiovisuels», n. 20, Parigi, Ina, 1984.

Vari, *Nuove dimensioni televisive*, Torino, Eri/Rai, 1984.

Wood D., *Mass Media and the Individual*, West Publishing Co., St. Paul, 1983.

CORSIVI

La luce aristocratica di una proletaria indomita

A quale categoria di attrici apparteneva, veramente, Simone Signoret? E perché un talento così denso e variegato ha lasciato del tutto indifferenti gli autori della Nouvelle Vague? Forse il tentativo di rispondere alla prima domanda può aprire uno spiraglio sulla seconda. Ci sono due culmini nella carriera di Simone, il 1952 con Casco d'oro *di Jacques Becker, e il 1959 con* La strada dei quartieri alti *di Jack Clayton, che le valse la grande notorietà e un Oscar (le altre quattro nominations erano per Katharine Hepburn, Liz Taylor, Doris Day e Audrey Hepburn).* Casco d'oro *fu tuttavia uno di quei film che crebbero miticamente, nel tempo, attraverso sentieri incantati: le 'prime' di Bruxelles e di Parigi avevano avuto un'accoglienza gelida, nessuna emozione da parte del pubblico, indifferenza se non ostilità da parte della critica; e Serge Reggiani, il protagonista, per cinque anni non avrebbe più trovato lavoro nel cinema. Dovettero passare dieci anni prima che il film, dopo l'insuccesso, fosse riproposto sugli schermi parigini. E quando la Signoret arrivò in America per accompagnare Montand in una lunga tournée (era finalmente caduto l'ostracismo nei confronti dei due attori filocomunisti, e su tutti gli schermi, in Europa e negli Stati Uniti, il film di Clayton aveva un riscontro trionfale), si accorse con desolazione che ben pochi, anche tra la gente di Hollywood, avevano visto il capolavoro di Becker.*
Proprio in quegli anni era esplosa la Nouvelle Vague: Ascensore per il patibolo *(1957) e* Les amants *(1958) di Louis Malle,* Le beau Serge *(1958) e* A doppia mandata *(1959) di Claude Chabrol,* Fino all'ultimo respiro *(1959) di Jean-Luc Godard,* Hiroshima mon amour *(1959) e* Marienbad *(1961) di Alain Resnais,* Lola *(1960) di Jacques Demy,* I quattrocento colpi *(1959) di François Truffaut,* Cleo dalle cinque alle sette *(1961) di Agnès Varda. Tra le attrici di questi film troviamo volti giovanissimi (Marie Lafôret, Bernadette Lafont, Anna Karina, Jean Seberg, Nicole Berger, Juliette Mayniel), ma anche immagini di donne che si avviavano, come la Signoret, al pieno rigoglio degli anni: Jeanne Moreau, Madeleine Robinson, Françoise Prevost, Anouk Aimée, Emmanuelle Riva, Delphine Seyrig... Era toccato dunque a un inglese, esponente di punta del free cinema, il movimento omologo britannico della nuova ondata francese, di valorizzare al massimo un'attrice prestigiosa misconosciuta in patria e che sarà ignorata in futuro dai santoni filmofagi usciti dalle pagine dei «Cahiers» per prendere in mano, valorosamente nella maggior parte dei casi, la macchina da presa.*
Ma non era stato proprio Truffaut a scrivere nel '65, nell'introduzione alla sceneggiatura di Casco d'oro *pubblicata da «L'Avant-Scène», un commosso ricordo di quel film? «Per tutti quelli che amano* Casco d'oro *è evidente che Simone Signoret e Serge Reggiani hanno trovato il loro ruolo migliore, anche se il pubblico francese — ma non l'inglese decisamente più sottile — sembra*

aver snobbato questa coppia paradossale, ma bella proprio perché paradossale: un uomo piccolo e una donna grande, un gattino randagio tutto nervi e una bella pianta carnivora che non disdegna il formaggio. Se ci si interessa alla costruzione delle storie, come non ammirare l'ingegnosità della sceneggiatura e particolarmente il modo così efficace indiretto e inatteso di arrivare inaspettatamente all'esecuzione di Manda con una scena tanto bella quanto misteriosa: l'arrivo di Casco d'oro in un sordido albergo in piena notte. Con i miei amici sceneggiatori, quando siamo bloccati, spesso ci capita di dire: "E se si adottasse una soluzione 'casco d'oro'". Casco d'oro, *che è innanzi tutto un film di personaggi, è anche un grosso risultato plastico: la danza, la rissa nel cortile, il risveglio in campagna, l'arrivo di Manda davanti alla ghigliottina sostenuto da un prete, tutte queste immagini sono copertine del "Petit Journal" o di "L'Illustré" e questo incantamento dell'occhio per le stampe popolari conferma che il cinema ha una vocazione popolare e che sbaglia quando pretende di 'animare' le pitture dei maestri.* Casco d'oro, *ora divertente ora tragico, prova infine che attraverso l'uso raffinato dei cambiamenti di tono si può andare oltre la parodia, guardare un passato pittoresco e insanguinato e poi resuscitarlo con tenerezza e violenza».*

Simone Signoret in *Adua e le compagne*

Ebbene, che cosa si deduce da questa bella pagina? Che Truffaut, parlando della Signoret, ne descrive soltanto l'opulenza figurativa, la suggestiva presenza plebea, senza fare cenno alla qualità, alla solare e insieme demoniaca fierezza di quella interpretazione, a ciò che disse di lei François Giroud: «A vent'anni era bella, affamata e dura come una pietra dura». Questa durezza algida e infocata, di attrice e di donna, la sua chiaroveggenza e razionalità hanno forse inconsciamente allontanato da lei i registi della Nouvelle Vague. Intimoriti anche, presumibilmente, dalla sua militanza politica certo non dissimulata, dal suo bisogno di verità e di chiarezza, dal suo scendere in campo da virago, con una sua sprezzante brutalità: attorniata peraltro da una generazione di auteurs *di tutto preoccupati fuorché di sventolare i propri film come bandiere da combattimento e di adottare le storie che vi si raccontavano come apologhi di un inquieto presente da modificare e da distruggere.*

Ma il suo essere attrice, 'fare l'attrice' giorno per giorno sul set — attraverso il rituale, la roulotte, la prova dei costumi, il trucco, il copione da rileggere, e poi l'aprirsi alla finzione davanti all'occhio della camera — obbediva curiosamente a una profonda contraddizione: l'impegno in più direzioni, il duro grado di engagement, *l'ostinazione dell'intellettuale sembravano sciogliersi al fuoco lento di una diversa iniziazione: lo scivolare docilmente nella parte, il lasciarsi portar per mano dal regista, l'entrare ermeneuticamente in quello che in una pagina di* La nostalgia non è più quella di una volta *definisce il suo processo di sdoppiamento: quando un giorno — si era appunto ai tempi di* Casco d'oro *— la costumista le dà un paio di scarpe da calzare e lei lo rifiuta: «No, quelle*

no. Quelle devo metterle stasera». E l'altra, stupita: «Ma come, si gira anche stanotte?». «No no, fa niente» risponde Simone. Che in quel momento non era più la Signoret ma Maria che già pensava alle scarpette da ballo da mettere all'"Ange Gabriel" per uscire con Manda: in una scena che si sarebbe girata tre settimane dopo...

Di quell'episodio scriverà: «Ho scoperto, alla fine, che non si sa niente di questo mestiere e che non c'è niente da imparare. Più s'invecchia, meno bisogna averne la consapevolezza. Ci sono due scuole: gli attori che vi spiegano che sanno molto bene come si comporteranno, che hanno sufficiente esperienza per saper evitare qualsiasi scoglio; e l'altro metodo, che è quello di non averne alcuno. È il mio. Io non l'ho scelto, non ho scelto che fosse un metodo, ma è la sola cosa che mi vada bene. C'è quasi un bisogno in me di non riflettere, di non analizzare... Insisto su questa mancanza di certezza. Al punto in cui sono arrivata della mia vita, della mia carriera e del mio mestiere, se scopro un libro e c'è un personaggio di donna molto bello nel quale ho la possibilità di proiettarmi, rinuncio a priori a interpretarlo. Bisogna che l'idea venga dal di fuori; bisogna che qualcun altro ci abbia pensato al mio posto, che qualcuno mi abbia scelta, mi abbia sognata, anche se si tratta di un incubo, anche se si tratta di interpretare un mostro».

Questa divaricazione, questa separazione tra la Signoret raziocinante e solidamente ancorata nella vita privata a una visione morale del mondo e l'attrice sul set disponibile e malleabile — lei, il mostro sacro... —, pronta ad assumere con gratitudine il rilievo del calco entro cui il regista l'adagia, potrebbe sembrare un'ennesima figura retorica; e lo sdoppiamento delle scarpette dell'"Ange Gabriel" un amabile aneddoto: ma resta il fatto che la grazia altera, il rifiuto di ogni posa divistica, la bellezza fuori dai canoni consueti, l'adamantina persuasione di giocare sino in fondo la propria vita mettendo insieme l'ininterrotto sodalizio con Montand, cinema, televisione, l'interesse non mai spento per l'umanità, due libri di memorie e un romanzo scritto quando era ormai condannata e semicieca, ci consegnano di Simone Signoret un modello inclassificabile. Tanto arduo da decifrare che qualcuno è arrivato, per paradosso, a chiedersi se sia stata davvero una grande attrice.

Tuttavia anche se Simone ha teorizzato con acutezza e forse con civetteria e ironia la fascinazione dello sdoppiamento, poche attrici — nonostante gli steccati che è riuscita a erigere tra la propria esistenza nella cittadella di Autheil e il mondo fittizio davanti alla macchina da presa — hanno saputo come lei venirci incontro con un'immagine unica, simbolicamente onnicomprensiva, solcata dai guasti del tempo e dalle rughe, «le cicatrici del riso, delle lacrime, delle domande e delle certezze», una sorta di monumento alla vita e alla precarietà della vita, la sintesi crudele della duplicazione alfine ricomposta nella resa alla realtà.

Sì, forse la Signoret, austera nel suo fulgido erotismo e nell'impegno umanitario, ha fatto davvero paura ai giovani (e non più giovani) metteurs en scène *della N.V. E ancora oggi qualcuno, elogiandone il carattere e le virtù di attrice fuori dagli schemi, ha raccontato ai suoi lettori di Simone che avrebbe dovuto interpretare sotto la direzione di Staudte il personaggio di Madre Coraggio di Brecht. Era il 1955, la Signoret aveva 34 anni. E tuttavia insieme all'incanto veniva in primo piano l'autorità, qualcosa di antico e travolgente: chi si sarebbe meravigliato di vederla trascinare, da passionaria, il carro di Courage gonfio di miserie e di morte nei giorni della guerra? In realtà in quel film*

Casco d'oro

Simone doveva essere Yvette, la prostituta francese, e Bernard Blier il cuoco. Helen Weigel, la vera Madre Coraggio, a un certo momento si rifiutò di continuare il film: e alla Signoret restò solo la consolazione, l'anno dopo, sempre nella Germania dell'Est, di interpretare Le streghe di Salem *dal "Crogiolo" di Arthur Miller, nel ruolo di Elisabeth Proctor, alter ego di Ethel Rosenberg che con il marito Julius era stata mandata a morte sulla sedia elettrica negli Stati Uniti sotto l'accusa di spionaggio. Era ormai il 1956, l'anno della svolta, della crisi di tante coscienze e della rimessa in discussione, anche da parte dei coniugi Montand, di tante battaglie.*
In Italia Antonio Pietrangeli si era accorto da tempo di quella lama affilata che scintillava negli occhi verdi della Signoret, della luce aristocratica che emanava da quella grande silhouette di proletaria; e la scelse per Adua e le compagne, *un vecchio progetto, la storia di quattro prostitute che all'entrata in vigore della Legge Merlin tentano invano di rifarsi un'esistenza. Adua (la Signoret) con le sue compagne Lolita, Marilina e Milly entrava con autorevolezza nel gineceo di Pietrangeli, l'unico regista che sin dagli esordi — costituendo un'eccezione alla misoginia congenita del cinema italiano — aveva sempre raccontato con tenerezza ma senza languori parabole di anime femminili. La Signoret svettò, accanto alla Milo: ma si era a Venezia e l'anno era il 1960 — l'anno del sole nero — in cui una giuria dissestata, stravolgendo tutti i pronostici, invece di premiare* Rocco e i suoi fratelli *di Visconti assegnò il Leone d'oro a* Il passaggio del Reno *di Cayatte, disastrando anche tutto il resto.*
Se si guarda con attenzione (e con rimpianto) ogni film della Signoret si scopre, sin dal lontano Dédée d'Anvers *di Allégret, in ogni suo gesto, nel magnetismo dello sguardo, persino nel passo, la traccia del tempo che incalza: preannunci impalpabili che anticipano l'autunno e lo sfiorire. L'averla assunta, a un certo momento, la vecchiaia, come una maschera tribale — un contrassegno araldico di consapevolezza e di coraggio — è uno dei fascini insondabili di questa attrice. «Si recita meglio quando si è invecchiati?» qualcuno aveva osato chiederle. «Non si recita meglio, non si recita più, si è».*

p.p.

CORSIVI

Le fortune presunte del cinema italiano in Francia

Roberto Ellero

Intervenendo di recente sul razzismo che ha prepotentemente occupato la scena politica francese in fase pre-elettorale, l'autorevole Max Gallo ricorreva all'anti-italianismo in auge oltralpe una cinquantina di anni fa per segnalare la scarsa lungimiranza degli xenofobi. Derisi, sbeffeggiati e decisamente maltrattati quando varcavano le Alpi come semplici manovali, gli italiani in Francia sono oggi non solo un esempio di perfetta e riuscita integrazione, ma vengono addirittura coccolati e corteggiati quali rappresentanti — nel teatro e in architettura, nella moda e nella vita culturale in senso lato — di un gusto e di una ricercatezza che evidentemente non temono confronti. E se domani, concludeva Gallo, dovessimo corteggiare anche arabi e africani?
L'Italia in Francia va di moda. Una moda addirittura imbarazzante se si pensa all'ultimo e più eclatante — in ordine di tempo — degli esempi possibili: l'affare Seydoux-Berlusconi... Una moda che curiosamente investe anche uno dei settori più scalcagnati della nostra vita industriale e culturale: il cinema. Due festival interamente consacrati al cinema italiano, Nizza e Annecy[1]*, testimoniano un interesse sin troppo generoso. O addirittura spropositato, se si pensa che lo stesso cinema americano continua ad accontentarsi di Deauville. Ma non è tutto: Montpellier, che ospita annualmente gli "Incontri con il cinema mediterraneo", dedica ancora largo spazio al cinema italiano*[2]*, e così*

---

[1] Il Festival di Nizza esiste dal 1979 ed è giunto quest'anno alla settima edizione. Gli "Incontri di Annecy" sono più recenti: esistono dall'84 e sono giunti alla terza edizione. La selezione di Nizza viene effettuata da critici e operatori italiani, quella di Annecy da esperti francesi (Jean A. Gili, Christian Depuyper e Pierre Todeschini). Le due manifestazioni si differenziano anche per le scelte di merito: più accentuata la presenza del cinema ufficiale a Nizza, maggiore attenzione per il cinema emergente e le produzioni indipendenti a Annecy, che nell'ultima edizione (ottobre '85) ha dedicato ampio spazio, per esempio, ai film della cosiddetta "scuola di Bassano" (il programma televisivo "Di paesi di città") e ai filmmakers del laboratorio milanese (Bigoni, Stella, Soldi, Soldini, ecc.). Annecy, inoltre, si è gemellata cinematograficamente con Firenze, che a partire dall'86 ospiterà un festival del cinema francese a periodicità annuale, modellato sul tipo di quello di Annecy.

[2] Gli "Incontri con il cinema mediterraneo" di Montpellier sono giunti nell'85 alla loro settima edizione, promossi dalla Municipalità di Montpellier e, fra gli altri, dal Cineclub Jean Vigo. Accanto a una informativa di nuovi film prodotti da diversi paesi che si affacciano sul Mediterraneo, ogni anno gli incontri propongono personali e retrospettive. Nell'85 l'Italia è stata presente con *Rosso di sera* di Kikko Stella e *Giulia in ottobre* di Silvio Soldini, e soprattutto con una vasta retrospettiva dedicata alla commedia all'italiana.

numerose altre manifestazioni e rassegne che in provincia come a Parigi puntano molte delle loro carte su registi e generi di casa nostra. Un esempio per tutti: Pupi Avati, celebratissimo da critici e cinéphiles d'oltralpe, protagonista di 'omaggi' e 'personali' di cui ormai si stenta a tenere il conto, quasi più famoso in Francia che in Italia. Perché tanto amore? E questo amore ha un riscontro anche di mercato o è un'invenzione dei festival?
«È un amore che ha radici lontane» osserva Jean A. Gili, storico del cinema italiano e consulente di molte delle manifestazioni in questione, che tira in ballo i grandi nomi del cinema italiano — Visconti, Fellini, Antonioni — e quella straordinaria stagione che fu il neorealismo. «Naturalmente, i francesi sanno benissimo che il cinema italiano non è più quello di una volta, conoscono a grandi linee la portata della crisi che attualmente lo caratterizza, ma la considerano una crisi pur sempre passeggera e si attendono il rilancio. Ciò che resta del cinema italiano è l'idea di quel che è stato e di quel che potrà tornare a essere. Un mito, se vogliamo...».
Non bisogna farsi illusioni, dunque. Mito e realtà non è detto che vadano a braccetto. E non ci vanno infatti. Prendiamo «Pariscope»[3]. "Une semaine de Paris" qualsiasi, a caso, offre allo spettatore qualcosa come trecento film («Pariscope», n. 911. La settimana considerata e a cui si riferiscono i dati va dal 6 al 12 novembre 1985): nessun film italiano fra le prime visioni, sette fra le riprese. Volete sapere i titoli? Eccoli: Le bal *(Ballando ballando) di Ettore Scola, più francese che italiano,* Le dernier tango à Paris *di Bernardo Bertolucci, altra coproduzione e per di più francesizzata sin dal titolo,* La megère apprivoisée *(La bisbetica domata) di Zeffirelli (film di produzione inglese, peraltro),* Mort à Venis *di Luchino Visconti (coprod.),* Salò ou les 120 journées de Sodome *di Pasolini,* La strada *di Fellini,* Théorème *ancora di Pasolini. Il test non vuole assurgere a dignità statistica ma è pur sempre significativo: il cinema italiano che va per la maggiore (si fa per dire) continua a essere*

Danielle Rochard in *Ballando ballando* di Ettore Scola

TABELLA 1

Film italiani o di coproduzione italiana usciti in Francia (1981-85)

Anno	*Film italiani*	*Film coprod. francese*	*Altre coprod.*	*Totale*	*Totale film usciti*	*Percent. italiani*	*Percent. totale*
1981-82	45	13	6	64	688	6,45%	9,30%
1982-83	33	6	4	43	612	5,39%	7,02%
1983-84	25	9	2	36	658	3,79%	5,46%
1984-85	24	6	3	33	643	3,73%	5,13%

Dati desunti da «La saison cinématographique», annate 1982-83-84-85, e riferiti per ciascuna stagione al periodo 1 luglio-30 giugno. Il totale dei film usciti in Francia è invece riferito al periodo 1 gennaio-31 dicembre. Pur non trattandosi di parametri omogenei, il conteggio percentuale risulta indicativo.

quello di venti, trenta o quaranta anni fa: i grandi autori, le grandi trasgressioni, le coproduzioni.
E il cinema di oggi, i film proposti da Nizza e Annecy appunto? «Spesso e volentieri» osserva Christian Depuyper, altro specialista francese di cinema italiano, «terminano la loro carriera in quegli stessi festival, o la proseguono al di fuori dei circuiti commerciali: altre rassegne, cineclub, sedi universitarie, istituti di cultura italiana, ecc. Abbastanza sintomatico è il caso di Bianca. *Il film di Nanni Moretti è stato presentato in quasi tutti i festival francesi. Entusiasmo della critica, buon successo di pubblico. Ha, da tre anni, un distributore francese eppure non è ancora stato distribuito. Perché? Svariate le motivazioni, che in realtà nascondono un'unica motivazione: il cinema italiano non rende, non ha mercato, non va di moda. C'è molta più attenzione per il cinema inglese, che infatti esce regolarmente a Parigi e in provincia con i film di Richard Eyre, Peter Greenaway, Mike Newell, Michael Radford, ecc. Il cinema italiano d'autore, emergente, non ha per il momento mercato».*
Uno sguardo ai dati di mercato e le considerazioni di Gili e Depuyper trovano immediato riscontro: i film italiani o di coproduzione usciti in Francia dall'81 all'85 presentano una dinamica recessiva piuttosto netta (v. tabella 1), passando da 45 a 24 (di sola nazionalità italiana), da 64 a 33 (anche in coproduzione). È una perdita percentuale del 3-4% che dimezza la presenza commerciale italiana, fissandola sul 4-5% del distribuito nazionale lordo. Bisogna inoltre aggiungere, a scanso di chimere, che parliamo di cinema italiano e non di cinema italiano d'autore, *le cui dimensioni (v. tabella 2) sono ben più ridotte quantitativamente. Il prodotto italiano ingloba infatti in copiosa quantità generi ben meno qualificati: il porno-soft di Joe d'Amato (Aristide Massaccesi); l'avventuroso-catastrofico-poliziesco dei vari Al Bradley (Alfonso Brescia), Stelvio Massi, Enzo G. Castellari, Anthony Richmond (Teodoro Ricci), Anthony Dawson (Antonio Margheriti) — e ci limitiamo ai nomi più ricorrenti —; il filone dei Bud Spencer & Terence Hill. Film e generi fra loro diversi, ma curiosamente accomunati — come già fu per il 'western all'italiana' — dall'anglofilia di nomi e luoghi, così che lo spettatore sprovveduto li pigli per prodotti americani.*

TABELLA 2

Principali film d'autore di produzione italiana usciti in Francia

Stagione 1981-82
Capriccio all'italiana (1968) di Vari
Storie di ordinaria follia (1981) di Marco Ferreri
Fontamara (1980) di Carlo Lizzani
Guardie e ladri (1951) di Steno e Monicelli
Invito al viaggio (1982) di Peter Del Monte - copr.
I tre volti (1965) di Vari
Ligabue (1978) di Salvatore Nocita
La mia signora (1964) di Vari
Il mondo nuovo (1981) di Ettore Scola - copr.
Passione d'amore (1980) di Ettore Scola - copr.
La pelle (1981) di Liliana Cavani
Polvere di stelle (1973) di Alberto Sordi
Stromboli (1949) di Roberto Rossellini
La tragedia di un uomo ridicolo (1981) di Bernardo Bertolucci
La notte di San Lorenzo (1982) di P. e V. Taviani

Stagione 1982-83
O Megalexandros (1980) di Theodoros Angelopulos - copr.
Oltre la porta (1982) di Liliana Cavani
La vela incantata (1982) di Gianfranco Mingozzi
La ragazza di Trieste (1982) di Pasquale Festa Campanile
Storia di Piera (1982) di Marco Ferreri - copr.
Identificazione di una donna (1982) di Michelangelo Antonioni - copr.
Cercasi Gesù (1982) di Luigi Comencini - copr.
Il marchese del Grillo (1981) di Mario Monicelli - copr.
Tenebre (1982) di Dario Argento
La Traviata (1983) di Franco Zeffirelli

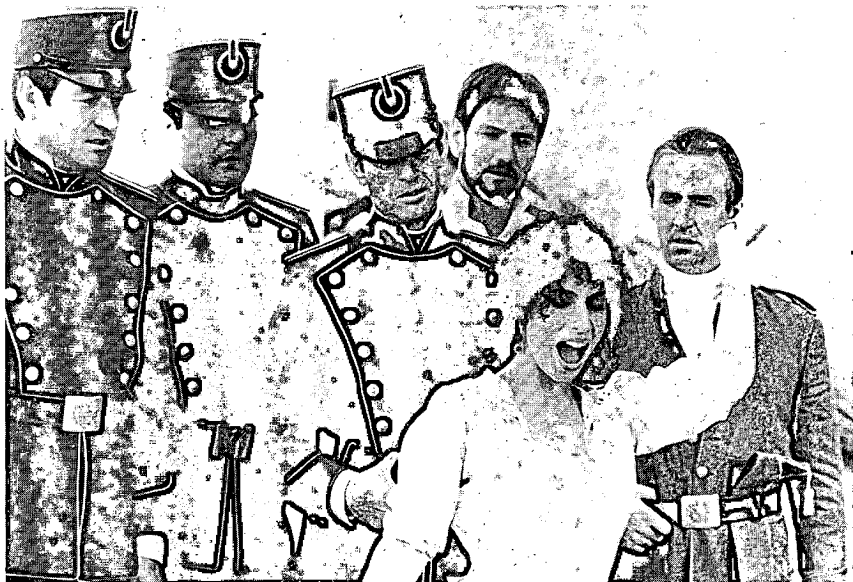
Stagione 1983-84
Camminacammina (1983) di Ermanno Olmi
Benvenuta (1983) di André Delvaux - copr.
Ballando ballando (1983) di Ettore Scola - copr.
Carmen (1983) di Francesco Rosi - copr.
Cento giorni a Palermo (1984) di Giuseppe Ferrara - copr.
La chiave (1983) di Tinto Brass
E la nave va (1983) di Federico Fellini - copr.
Il generale dell'armata morta (1983) di Luciano Tovoli - copr.
Amici miei atto II (1982) di Mario Monicelli
Nessuno è perfetto (1981) di Pasquale Festa Campanile
Quartetto Basileus (1981) di Fabio Carpi - copr.

Stagione 1984-85
Una gita scolastica (1983) di Pupi Avati
Dagobert (1984) di Dino Risi - copr.
Desiderio (1984) di Anna Maria Tatò
Scemo di guerra (1985) di Dino Risi - copr.
Il futuro è donna (1984) di Marco Ferreri - copr.
Kaos (1984) di Paolo e Vittorio Taviani
Nostalghia (1983) di Andrej Tarkovskij
Phenomena (1985) di Dario Argento
Pianoforte (1984) di Francesca Comencini
Gli occhi la bocca (1982) di Marco Bellocchio

TABELLA 3

Principali film italiani d'autore usciti a Parigi (1981-84)

Titolo	*Regista*	*Uscita*	*Biglietti*
*Carmen**	F. Rosi	1984	617.432
*Ballando ballando***	E. Scola	1983	323.529
*Identificazione di una donna**	M. Antonioni	1982	287.779
*E la nave va**	F. Fellini	1984	241.927
La notte di San Lorenzo	F.lli Taviani	1982	216.483
*Il mondo nuovo**	E. Scola	1982	190.229
La pelle	L. Cavani	1981	175.514
Ludwig (riedizione)	L. Visconti	1983	126.230
La chiave	T. Brass	1984	97.327
La tragedia di un uomo ridicolo	B. Bertolucci	1981	29.216

Dati ripresi da «La saison cinématographique», annate 1982-83-84-85; fonte «Le film français» (Parigi e periferia).
*in coproduzione con la Francia.
**in coproduzione con la Francia e l'Algeria.
(Da segnalare anche il buon piazzamento di *C'era una volta in America*, di S. Leone, uscito nell'84, con 363.363. Il film risulta comunque di nazionalità Usa).

Julia Migenes Johnson in *Carmen* di Francesco Rosi

A Parigi — e il mercato francese dispone soprattutto dei dati statistici riferiti alla capitale — il successo di un film viene decretato dalla soglia dei 500.000 biglietti staccati. Bene: nel periodo '81-'84 (v. tabella 3) un solo film italiano (di coproduzione) ha superato quella soglia — Carmen *di Francesco Rosi, facendo peraltro leva su un testo piuttosto fondamentale del repertorio lirico d'oltralpe — mentre tutti gli altri 'maggiori' film d'autore li troviamo abbondantemente al di sotto di quella cifra. E c'è di più: dei dieci maggiori incassi parigini del nostro cinema d'autore, ben cinque si riferiscono a coproduzioni (e i film di Scola, in particolare, devonsi considerare più francesi che italiani), mentre in un caso — la riedizione di* Ludwig *— vale senza dubbio l'aura del passato di cui si diceva poc'anzi. Il gioco — di per sé tutt'altro che esaltante — è per di più ristretto ai maestri consacrati. Nessun 'giovane' autore alla ribalta. Persino Pupi Avati, pur 'celebre' come si diceva, ha dovuto accontentarsi delle briciole con il suo* Gita scolastica *(in francese:* La ballade inoubliable*).*
Il dato è ancora più allarmante qualora lo si consideri dal punto di vista dell'esportazione italiana. Secondo la tabella 4, desunta dai dati statistici dell'Anica, risulta infatti che pur in flessione la Francia continua a essere il primo mercato straniero del nostro paese per numero di film venduti (31 nell'85, 34 nell'84) con destinazione cinematografica (le sale). Figuriamoci quale potrà essere la dinamica nei paesi che ci sono partner secondari per numero di film e volume d'affari!
Conclusioni? Ne possiamo abbozzare alcune. La moda del cinema italiano in Francia è oggi un fenomeno molto più culturale che commerciale. L'interesse della critica e dei festival — come del resto in Italia per le cinematografie straniere, esclusa quella americana — incide assai poco e di rado sulle scelte di mercato, che seguono una logica assai simile a quella italiana. Con due differenze fondamentali, rispetto al caso italiano: la difesa del prodotto nazionale — che infatti per numero di film e ripartizione degli incassi è attestato sul

40-50% mentre da noi è sceso al 23-27% — e l'esistenza di un circuito pubblico (le case della cultura e i centri di azione culturale) che, accanto al circuito d'essai e alle strutture federative dei cineclub, consente al prodotto culturale — non necessariamente italiano — un'uscita piuttosto capillare e diffusa.
«C'è da dire» aggiunge Gili «che se i festival dedicati al cinema italiano non modificano più di tanto la situazione di mercato, pure hanno il merito di tener vivo l'interesse del pubblico e della critica circa questa cinematografia. Il contrario — ossia che senza festival la situazione del cinema italiano migliorerebbe — ovviamente non si dà, mentre l'insieme di festival e rassegne costituisce pur sempre una chance, l'opportunità quantomeno di vedere e tenersi aggiornati». A proposito dei festival francesi valgono pregi e difetti dei festival italiani: fanno evento e dunque tendono ad aumentare, hanno rare possibilità di effettiva modifica del mercato. Ciò nonostante, senza di loro, la cultura cinematografica sarebbe ancor più provinciale. E il cinema italiano rappresenterebbe un mito ancor più lontano e inaccessibile, un mero ricordo del passato. E noi italiani che possiamo fare, concretamente?
Film migliori, ma non basta dirlo. Ma anche tante altre piccole cose. «Per esempio» osserva Depuyper «prevedere per tempo il sottotitolaggio francese dei film d'autore che presumibilmente potranno essere richiesti in Francia, anche soltanto dai festival. Oggi, la percentuale del sottotitolaggio è irrisoria e non facilita di certo l'esportazione dei film italiani in Francia, né per scopi culturali né tantomeno per scopi commerciali». Vero. E aggiungasi che una simile voce di spesa nei bilanci di produzione ammonterebbe, per due o tre copie sottotitolate, a non più di una decina di milioni. Un film italiano a basso costo di milioni ne costa oggi minimo sette-ottocento. Non è certo il sottotitolaggio in preventivo a far la differenza. Possibile che si debba essere ancora così ottusamente autarchici?

TABELLA 4

Esportazione film italiani (1984-1985)

Nazione	*1985*		*1984*	
	n. film	*affari*	*n. film*	*affari*
Francia	31	1.381.000	36	1.209.000
Germania Fed.	27	1.697.000	24	1.727.500
Arg.-Urug.-Parag.	27	420.500	13	232.200
Somalia	16	4.173.000	17	2.040.000
Usa	13	143.500	13	126.500
Colombia	11	588.000	22	1.115.000
Spagna	23	11.500	-	-
Grecia	11	60.500	10	64.500
Altri paesi	-	-	-	-
Totale	344	15.581.600	406	12.088.600

Dati ripresi da «Cinema d'oggi», n. 16, del 16 ottobre 1985. Il volume d'affari riportato è in dollari. I periodi considerati sono gennaio-settembre 1984 e 1985.

NOTE

Pordenone: quando si rideva in silenzio

Leonardo Autera

L'Italia è arrivata in ritardo, rispetto ad altre nazioni, a occuparsi del proprio patrimonio filmico. Ma sta mettendosi rapidamente al passo, soprattutto grazie all'iniziativa di privati cittadini, al loro impegno di ricerca e di sistemazione storica partendo dalle più oscure origini del nostro cinema. Fino a cinque o sei anni fa si spendevano le solite frasi fatte sulla preminenza del cinema italiano nel secondo decennio del secolo, ripetendo, con leggerezza, come esso avesse fatto scuola addirittura al cinema americano. Poi il discorso ha preso la giusta piega ad opera di puntigliosi ricercatori e specialisti quali Aldo Bernardini, Gian Piero Brunetta, Vittorio Martinelli. Per forza di cose, i loro studi si basavano su documenti e testimonianze dell'epoca più che sulla consultazione diretta dei film, limitata a un numero esiguo di opere sopravvissute all'incuria e al macero, e conservate, spesso confusamente, nelle nostre cineteche pubbliche o private.
Ma ora è tempo di una seconda fase, della conferma o del chiarimento col testo filmico davanti agli occhi. Allo scopo, la quarta edizione delle "Giornate del cinema muto" di Pordenone, svoltasi dal 1° al 5 ottobre 1985, ha fornito un inestimabile contributo puntando l'obiettivo proprio sulla zona meno esplorata, eppure vastissima, dell'antico cinema italiano, quella dei comici che, segnatamente negli anni compresi tra il 1909 e il 1915, occuparono lo spazio più largo e commerciabile delle case torinesi e romane. Di una produzione immane (solo se si pensi che gli interpreti più popolari e richiesti sfornavano disinvoltamente un cortometraggio o due per settimana) si trattava di racimolare tutto, o quasi tutto, fosse confusamente conservato in una ventina di archivi d'Europa e d'America. Si sono così recuperate oltre 130 opere, per lo più relative alle maschere di Cretinetti (André Deed), di Tontolini e Polidor (ambedue create da Ferdinand Guillaume), la popolarità delle quali più facilmente varcava i confini italiani.
Ambedue provenivano dalla Francia che (anche senza scomodare *L'arroser arrosé* dei Lumière) era stata la culla del cinema comico in Europa. Già nel 1905 proprio André Deed, col nomi-

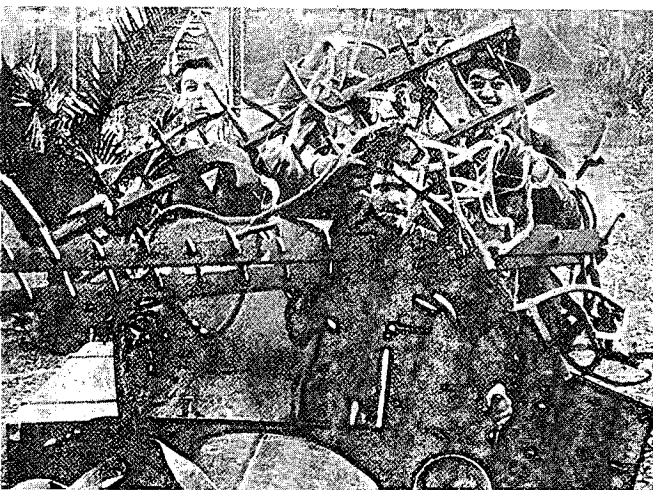
Polidor

gnolo di Boireau, aveva preceduto in popolarità il grande Max Linder interpretando per la Pathé una serie di comiche finali fino al 1908, allorché si trasferì a Torino sotto contratto dell'Itala Film di Pastrone che lo volle contrapporre al brillante Ernesto Vaser (più tardi Fricot) che si produceva per Arturo Ambrosio. Con il nuovo appellativo di Cretinetti, il francese non tardò a imporre il suo già collaudato virtuosismo, fatto di inseguimenti, capitomboli e varie acrobazie.

Dai molti esempi visti a Pordenone, la sua comicità risulta comunque basata essenzialmente sul ripetitivo, con scarsa rilevanza di vere trovate nei canovacci spesso inconcludenti. Sempre esagitato, sempre simulandosi maldestro (specie nelle arrampicate che finiscono in rovinosi ruzzoloni), le sue intrusioni in matrimoni, congressi, riunioni non fanno che provocare disastri, allagamenti o mezzi terremoti. Ma, per questo, egli infrange anche la legge elementare del comico che consiste nel fattore sorpresa. Ripetutamente, infatti, con quei suoi caratteristici saltini a gambe larghe, che sembra non lo reggano, si rivolge allo spettatore e ammiccando con una serie di smorfie gli anticipa ciò che di lì a poco sarà capace di combinare. Si sa che si tratta di convenzioni ancora in uso tra i clown del circo, e da Deed probabilmente mutuate dalle originarie esperienze nei café-chantant. Del resto, se anche al giorno d'oggi è radicato nel pubblico basso il gusto per l'atteso e il prevedibile (il comico lo tradirebbe se non ripetesse all'infinito se stesso), tanto più lo schema poteva valere allora.

Robinet

Ma non renderemmo giustizia a Cretinetti se non rilevassimo, in taluni casi, alcuni apporti decisamente originali nell'impiego di trucchi cinematografici (sicuramente appresi da un incontro a Montreuil con Georges Méliès) per soluzioni comico-surreali. In *Cretinetti e le donne* (1909) c'è quasi un anticipo del Clair di *Entr'acte*: il protagonista, fatto a pezzi dall'assalto di un'orda di donne che se lo contendono, alla fine torna magicamente a ricomporsi. Altro esempio in *Come Cretinetti paga i debiti* (dello stesso anno): per sfuggire ai creditori che lo inseguono egli si nasconde dentro una borsa che vediamo trascinarsi da sola giù per le scale di un palazzo, lungo le vie e sui prati. E questa frenetica vena surreale la si ritrova, amalgamata in intrecci di più consistente fantasia catastrofica (come dimostra soprattutto *Cretinetti e la paura degli aeromobili nemici*, del 1918, opera naturalmente più avanzata anche sotto il profilo linguistico), dopo il ritorno di André Deed in Italia, succeduto a un nuovo contratto con la Pathé che lo aveva tenuto nuovamente impegnato in Francia tra il 1912 e il 1914.

Se comunque si sono poste alcune riserve iniziali sulla personalità di Cretinetti, è a ragione dell'inevitabile confronto con l'altro comico, Polidor, non meno ampiamente rappresentato a Pordenone. Ferdinand Guillaume, di famiglia circense tra le più illustri d'Europa, nel cui ambito (e poi nel

Dall'alto, una comica con Cretinetti (1909), *Tontolini cerca un ladro* (1912), *Polidor e il pane* (1913)

café-chantant e nel varietà) aveva cominciato a esibirsi prestissimo come clown musicale, acrobata e giocoliere, abbracciò il cinema nel 1910 alla Cines di Roma assumendo il nome primitivo di Tontolini e apparendo già con la caratteristica frangetta a due punte sulla fronte e con quella sua aria tra scherzosa e impaurita.
In questi inizi il personaggio si rifà con evidenza a quello di Cretinetti, ricalcandone le acrobazie, gli inseguimenti, gli scompigli (nei tre minuti di *Tontolini fa il salto mortale* sfonda pavimenti, infrange vetrine, rovescia scansie piene di barattoli). Ma le sue smorfie sono meno grossolane e talora (*Tontolini si batte in duello, Il violino di Tontolini*) le sue farse più elaborate.
Che la sua personalità non andasse in un'unica direzione lo testimonia, d'altro canto, il *Pinocchio* interpretato nel 1911 per Giulio Antamoro: opera sorprendente non soltanto per la variegata *verve* dell'attore, ma anche per le inusuali e imponenti ricostruzioni scenografiche, nonché per certe spiritose licenze sul testo del Collodi (Pinocchio e Geppetto che sbarcano dalla balena in America, dove vengono catturati dai pellerossa, poi salvati dai soldati canadesi e infine sparati a casa da un cannone come Münchhausen).
Il periodo più fertile di Ferdinand Guillaume nella comica finale doveva però essere quello svolto a Torino sotto l'egida della Pasquali tra il 1912 e il 1914. Col definitivo pseudonimo di Polidor è allora che si sprigionano veramente il suo vitalismo, la sua versatilità, la sua inesauribile mimica facciale (gli occhi dai timidi sguardi malandrini sopra la bocca che, come di gomma, si allarga a dismisura). Se in *Polidor statua*, dove si sostituisce al simulacro di gesso di un soldato romano mandato in frantumi, egli elabora con bell'effetto un

motivo che diverrà ricorrente in Charlot, anche più geniale e anticipatore appare in *Scandalo in casa Polidor* interpretandone tutti e cinque i personaggi, maschili e femminili, giovanissimi e anziani, in una sfrenata girandola di situazioni alla Feydeau. E si dovrebbero almeno aggiungere, per bontà di trovate e per una certa dinamica dei piani di ripresa, *Il pranzo di Polidor, Polidor ha rubato l'oca, Polidor e i gatti, Polidor coi baffi.*
Che le virtù di Polidor non fossero comuni lo dimostra anche il confronto con altri comici contemporaneamente impegnati all'Ambrosio, tra i quali Robinet (un semplice giovanottello scavezzacollo assolutamente privo di maschera e di inventiva) e i vari 'Fricot' (quattro interpreti si succedettero a interpretare il personaggio, in ogni caso sgraziato come le sue trame). Farebbe invece eccezione, tanto da essere stato indicato da qualcuno come l'autentica scoperta della rassegna, il Kri Kri (Raymond Fran) della romana Cines, il quale, benché sulla dirittura di Cretinetti, si affiderebbe a una raffinata e consapevole articolazione delle gag. Ma usiamo il condizionale sia perché di una vastissima produzione che abbraccia circa cinque anni (1912-16) i curatori della rassegna sono riusciti a stanare solo pochi film, sia perché di questi pochi chi scrive non ne ha visto che uno.
Alle impressioni particolari sui comici del muto italiano dalle origini alla prima guerra mondiale se ne possono aggiungere altre di ordine generale. Viene naturale, anzitutto, un raffronto con ciò che rappresentavano alla stessa epoca Max Linder in Francia e Mack Sennett in America. Linder, elegante e compassato giovanotto borghese, già con una precisa caratterizzazione nell'accuratezza dell'abbigliamento da perfetto gentiluomo, rispettoso di un'ideologia di classe, ma impedito dalla sua timidezza a integrarsi come vorrebbe in quel modello di società aristocratica. Da cui una comicità fine, fatta di sottili sfumature ironiche che, in vicende di essenziale linearità, rimbalzavano da un ambiente ben definito. E la sua lezione fu grande proprio in virtù di una semplicità e di una compostezza che nobilitavano anche i modi d'espressione. D'altro canto Sennett faceva specchio a un altro tipo di società, portata al dinamismo e al modernismo, dove tutto doveva essere frenetico e radioso, dai buffi *Keystone cops* alle scanzonate *bathing beauties*, tutto esaltato da un gioco pirotecnico di gag il cui meccanismo era reso possibile da un linguaggio cinematografico già consapevole dati i precisi riferimenti forniti da Griffith.
Di fronte al pur differente vitalismo di questi due giganti, i comici italiani si collocavano tutt'al più al livello omologante di altrettanti Giamburrasca, e non potevano avere, così sprovvisti di ambizioni, che la vita breve che hanno avuto. In definitiva, ciò che lo spettatore di oggi maggiormente riporta dalle loro comiche è la quantità di informazioni — come qualcuno ha già rilevato a Pordenone — su simboli poveri e medi di un tipo di società piccolo-borghese totalmente integrata nel sistema e rispettosa delle sue regole.
Più che alle gesta spericolate e spesso sguaiate dei protagonisti, e al di là di qualche stanza di cartapesta, si guarda allo sfondo: a quelle strade e a quegli angoli o lungofiumi di Torino e di Roma, a quegli interni di botteghe (tante drogherie, cappellerie, stirerie, calzolerie) che riflettono, assieme a comportamenti colti appena marginalmente, costumi sociali e modi di vita mai trasgressivi e forse confortanti, per la massa degli spettatori di allora, di una stabilità senza illusioni.

NOTE

Il videodisco interattivo

Virgilio Tosi

Il mercato mondiale degli audiovisivi ha visto negli ultimi decenni susseguirsi una serie di novità che hanno comportato investimenti di molti milioni di dollari, il lancio di nuove tecnologie e problemi di commercializzazione creati non tanto dalla concorrenzialità delle diverse offerte quanto dalla conflittualità di apparecchiature non compatibili tra loro per differenze basilari di tecnologia o per diversi standard adottati spesso proprio allo scopo di conquistarsi una fetta di consumo esclusivo.
L'immenso mercato cineamatoriale non si è ancora riavuto dal disorientamento indotto circa i dubbi sul futuro della pellicola tradizionale rispetto al nastro magnetico. L'introduzione delle videocassette, la disponibilità di sistemi video a colori a prezzi accessibili, sembravano sbilanciare l'equilibrio decisamente a favore dell'elettronica. Ma la mancanza di standard internazionali, il rapido succedersi di modifiche nelle tecnologie adottate che rendevano inutilizzabili gli apparecchi e le registrazioni di appena qualche anno prima, il livello qualitativo incostante e decisamente inferiore a quello del film cinematografico, hanno mantenuto equivoche e incerte le sorti del rapporto tra video e cinema.
In questo quadro di mercato in rapida evoluzione, ma con elementi di rischio per le contraddizioni create dai differenti sistemi, molti pensavano che il videodisco avrebbe potuto avere un suo ampio e remunerativo settore di affermazione e sviluppo nel campo della riproduzione individuale e domestica di spettacoli audiovisivi (film, opere liriche, musical, prosa, ecc.), in quanto su un singolo disco possono essere registrati e riprodotti, nella versione Long Play, segnali corrispondenti a due ore complessive di programma sulle due facciate. Ci fu anche, in questa direzione, un esperimento di lancio commerciale limitato a uno o due paesi, per sondare il mercato. Dopo un po' non se ne parlò più. La tecnologia d'avanguardia messa a punto nei laboratori di ricerca è stata commercialmente usata, per la musica, con la recente introduzione del *compact disc* a lettura laser che dovrebbe lentamente sostituire le vecchie tecniche di incisione e lettura meccanica.
Da un po' di tempo, invece, si è cominciato a parlare di *videodisco interattivo*. Anzi, è in atto un vero e proprio lancio promozionale a livello mondiale, naturalmente un lancio orientato e per ora limitato a quegli ambienti scientifici, universitari e scolastici, industriali e di formazione professionale che possono avere interesse a un prodotto originale e nuovo con grandi e interessanti possibilità nel campo delle tecnologie educative della comunicazione di massa mirata e bidirezionale.

Il videodisco interattivo (*active play videodisc*) nasce dalla stessa multinazionale europea (la Philips) che ha lanciato anche il *compact disc*, ma — per così dire — con le spalle coperte: i giapponesi hanno comprato il brevetto, cioè accettano lo standard della *laservision* e produrranno apparecchi compatibili. Questa mossa, forse vincente, dovrebbe scoraggiare altri colossi — specie statunitensi — dal percorrere strade alternative.
Nella sua versione interattiva una facciata del disco può contenere 54.000 immagini fisse o 36 minuti di filmati o naturalmente un misto di entrambi. La qualità dell'immagine è molta buona anche sul fermo di fotogramma. Ogni singola immagine essendo codificata può essere richiesta e visionata in pochi istanti con l'uso di un telecomando.
L'interattività di base del videodisco nasce proprio da questa sua possibilità, ma naturalmente si sviluppa a superiori livelli di elaborazione con l'uso di una cartuccia di programmazione da inserire nel videolettore e soprattutto con il collegamento con un piccolo computer. Partiamo dalla configurazione più semplice: il videodisco concepito come enciclopedia audiovisiva su un determinato argomento o materia. Questa enciclopedia conterrà testi verbali (il videodisco dispone di due piste audio separate), scritti, immagini fisse (foto, disegni, grafici, ecc.), immagini dinamiche (sequenze di film, animazioni, immagini sintetiche da calcolatore, combinazione di vari tipi di immagine, ecc.). Le sequenze di immagini dinamiche potranno essere viste e riviste a velocità normale, rallentata o accelerata, e fermando un singolo fotogramma.
All'inizio troveremo un indice generale e poi riferimenti sempre più analitici. Adoperando il telecomando con la tecnica dei 'menù' in uso per le memorie dei computer, potremo 'chiamare' l'immagine o la sequenza che ci interessa e riceverla mediamente entro alcuni secondi. Naturalmente ogni immagine o gruppo di immagini (o i relativi testi) conterranno le referenze relative a tutte le altre informazioni (immagini e testi) che potremo trovare in altre parti del disco e alle quali potremo accedere istantaneamente. Si ha quindi la possibilità di una fruizione del videodisco non sequenziale ma telecomandata a seconda di specifici e particolari interessi.
Con l'uso combinato di un elaboratore elettronico a cartuccia incorporato nel videolettore e di un decodificatore di teletext incorporato nel monitor video, il videodisco acquista numerosissime possibilità di interattivazione in quanto il materiale in esso contenuto può essere programmato secondo linee di sviluppo molteplici e con un alto numero di variabili e di combinazioni che dipenderanno dall'intervento del fruitore (a mezzo telecomando) e in dipendenza delle sue risposte o opzioni alle scelte e alle indicazioni offertegli dai testi proposti dall'elaboratore tramite teletext.
Se, invece, il videodisco è collegato con un computer, sia pur piccolo come un *personal*, ma completo di alcuni accessori come *floppy-discs* di memoria e di programmazione, stampante, tastiera alfanumerica e eventuale tavoletta grafica, allora le possibilità di interattivazione diventano ancora più elevate in quantità e qualità, sia per le possibilità creative di intervento che il fruitore ha a disposizione, sia per le variabili d'uso che diventano possibili per il materiale contenuto nel videodisco, in quanto lo stesso materiale può almeno parzialmente essere modificato e integrato sul monitor dagli interventi esterni.
A questi livelli sofisticati di interattività, non ci si trova più di fronte

soltanto a un'enorme quantità di dati/informazioni/materiali audiovisivi utilizzabili per scopo didattico, di formazione o di addestramento professionale o di aggiornamento, sia in forma tutoriale che di autoinsegnamento, ma si dispone di un sistema completo che — su uno specifico argomento — può ricreare le condizioni di una realtà simulata con al suo interno tutte le possibili variabili per la sua modificazione e sviluppo che l'utente del sistema può/deve dirigere e controllare, con tutte le possibilità di errore, essendo a sua volta diretto e controllato, in forma di orientamento positivo verso l'apprendimento del tema prescelto o la soluzione del problema che gli viene posto.

Per la didattica moderna

Oggi le più moderne tecniche d'insegnamento utilizzano l'audiovisivo in funzione sempre più integrata al discorso globale del docente; quindi i film didattici veri e propri, di una certa durata, con trattazione di un argomento secondo una immutabile linea di sviluppo, vengono utilizzati solo in particolari casi e situazioni, spesso per l'autoapprendimento o per l'insegnamento a distanza. Nella lezione moderna il discorso delle immagini (con o senza sussidio verbale preregistrato) si inserisce nell'argomentare del docente quando serve ed è funzionale ed essenziale sotto forma di sequenze (cfr. la teoria e la prassi dei *concept films*, film uniconcettuali che già nei decenni scorsi promuovevano questo particolare uso didattico del cinema), alternandosi o sommandosi con il discorso verbale dell'insegnante e con altri contributi di visualizzazione statica o dinamica (diapositive, schemi, lucidi per lavagne luminose).
In questo quadro di moderna didattica, l'uso di numerose sequenze di immagini in movimento inserite qua e là al momento indicato nel corso di una lezione ha sempre creato problemi tecnico-pratici che rendevano difficile o quanto meno scomodo l'uso *fluente* dell'audiovisivo. Occorreva selezionare in anticipo i film spesso provenienti da diverse fonti; montarli in una o più bobine; talvolta si poneva il problema tecnico di estrapolare da un film didattico la sola sequenza che serviva, con conseguente danno per la pellicola; infine vi era il problema pratico di accendere e spegnere il proiettore al momento giusto, accendere e spegnere le luci in aula, con tutte le possibilità di banali disfunzioni. Inoltre tutto questo lavoro serviva solo per *quella* lezione. Lo stesso argomento trattato per un corso di diverso livello o specializzazione poteva richiedere di rifare tutto da capo.
Anche l'uso delle videocassette lasciava irrisolti parecchi problemi: per effettuare il montaggio video delle sequenze richieste occorre (partendo dai film) un costoso apparecchio, il telecinema, un tecnico specializzato difficilmente disponibile in una facoltà universitaria e tanto meno in una scuola secondaria. Inoltre la qualità dell'immagine e della proiezione si degradano spesso a livelli inaccettabili soprattutto per immagini di scarso contrasto come nel caso di microcinematografie.
Ecco nascere quindi la decisione dell'Istituto di cinematografia scientifica della Germania Federale di sperimentare la tecnologia del videodisco per superare tutte le difficoltà cui abbiamo accennato. Con alcuni videodischi, i docenti di biologia hanno a disposizione una vera e completa enciclopedia di tutti i fenomeni dinamici relativi alla cellula. Possono, per ogni loro

lezione, presentare le diverse sequenze nell'ordine e nel momento desiderato semplicemente agendo su un telecomando. La qualità dell'immagine è buona (anche con teleproiettore), non si deteriora con i successivi passaggi; ogni diversa programmazione e cambiamento sono possibili senza alcuna fatica.
Passando a un livello superiore di interattività, le peculiarità del videodisco si evidenziano ancora di più e gli esempi dimostrativi diventano più numerosi allargandosi il genere di applicazioni sperimentate.
L'Istituto di radiologia del Policlinico universitario "A. Gemelli" di Roma ha inserito un videodisco nei suoi corsi multimediali di formazione e aggiornamento per il personale sanitario. Collegato a un personal computer il videodisco facilita e semplifica l'uso alternato, secondo le necessità di immagini fisse e dinamiche, garantendo (come è necessario in campo radiologico) una buona qualità di definizione.
Per una mostra itinerante su Leonardo da Vinci l'Ibm Italia ha realizzato un videodisco che raccoglie più di 400 disegni leonardeschi tratti dal Codice Atlantico, dal manoscritto B e dalla raccolta di Windsor. I disegni sono suddivisi in tre categorie: arte, scienza, macchine/tecnologia; a loro volta divise in diverse sottocategorie. In questo caso il videodisco permette una consultazione rapida e libera da ogni vincolo delle opere di Leonardo, procedendo anche, quando lo si voglia, all'analisi dettagliata di un particolare di un singolo disegno che viene ingrandito su tutto il monitor. Per far ciò il videolettore è collegato a un personal computer e il fruitore dirige il tutto semplicemente toccando con un dito le scritte o i punti richiesti sul monitor dallo schermo sensibile.
Anche sul pittore Van Gogh è stato realizzato un videodisco interattivo. Ma si tratta di una presentazione sequenziale della sua vita e delle sue opere che può essere sia seguita continuativamente, capitolo per capitolo, sia consultata qua e là col telecomando a seconda dei propri specifici interessi.
È evidente che il moltiplicarsi di iniziative del genere di carattere monografico o enciclopedico renderebbe i videodischi interattivi importanti strumenti di consultazione e di studio per studenti soprattutto universitari.
Applicazioni significative sta ottenendo il videodisco interattivo in una serie di campi della pubblica informazione dove la interattività può risolvere il problema di un accesso ripetuto e ripetitivo a una fonte di dati e alla loro immediata elaborazione. Un esempio di un certo interesse è il programma Taxfax promosso dall'Ufficio delle imposte britannico. L'idea è di mettere a disposizione dei cittadini una macchina che risponda a chi chiede informazioni sulle tasse o addirittura a chi vuol calcolare con l'aiuto di un esperto quel che deve pagare nella sua particolare situazione di introiti, di beni disponibili e di spese detraibili. Una cabina automatica collocata in un luogo accessibile liberamente 24 ore su 24 può risolvere il problema meglio di una serie di pazienti impiegati, basandosi su un videodisco programmabile da parte dell'utente. Nella cabina il videolettore munito di decodificatore di teletext manda le immagini e i dati su un normale schermo da 14". Un elaboratore programmato, secondo le istruzioni fornite dal cittadino che usa la cabina, comanda le successive presentazioni delle richieste sequenze del videodisco, effettua i calcoli delle tasse e infine ne fornisce una copia su carta all'utente tramite una stampante.
Il videodisco che è alla base di questo programma sperimentale contiene

quattro differenti linee di svilupo che complessivamente permettono di calcolare le tasse di circa il 90% degli utenti. L'accesso iniziale è collocato a metà del videodisco in modo che più rapida diventa la selezione e l'inizio del programma specifico richiesto da un particolare utilizzatore.
Applicazioni del videodisco interattivo di questo tipo se ne trovano già diverse nei settori del turismo e delle manifestazioni fieristiche. Tipico esempio è il videodisco informativo che può essere consultato tramite numerosi lettori nell'ambito delle vaste aree espositive di Disneyworld in Florida. Il visitatore può ottenere l'illustrazione della zona che lo interessa, chiedere sempre più dettagliate informazioni, fino alla scelta del ristorante tipico (che vedrà in immagini ancor prima di andarci); potrà consultare in anticipo e da lontano il menù dei piatti (e vederli presentati dal vero), perfino vedrà apparire (se lo vuole) un cameriere che riceverà la prenotazione del tavolo.

Aspetti sensazionali

Anche se meno appariscenti e meno note, ben più efficaci sono le utilizzazioni che il videodisco interattivo ha già avuto e ha nel campo dell'addestramento professionale nelle professioni d'avanguardia o in quelle che richiedono un costante aggiornamento. Senza contare, in proposito, tutte le applicazioni militari. Insegnare come funziona una nuova macchina, riciclare gli addetti ai servizi di manutenzione di una fabbrica, informare sui processi di produzione di un bene di consumo e sulle relative strategie di vendita gli addetti alla sua commercializzazione, istruire i controllori su tutte le possibili evenienze nel funzionamento di un impianto industriale robotizzato: sono solo alcuni esempi di casi in cui istituzioni e aziende, utilizzando il videodisco, possono risparmiare costose trasferte di specialisti che dovrebbero svolgere un lavoro ripetitivo mentre possono specializzarsi nell'elaborazione dei programmi di teleinsegnamento.
Col videodisco interattivo, infatti, non solo si vede e si sente tutto quel che c'è da vedere e da sentire, ma si entra nel vivo del discorso, ci si partecipa, perché — tramite computer e/o teletext — si affrontano problemi e si risolvono, magari sbagliando e venendo corretti, si viene guidati nella ricerca di quel che si vuol sapere o si può andare diretti al punto che si vuole.
Uno degli aspetti più sensazionali, in questo genere di utilizzazione, è quello delle possibilità di simulazione di particolari situazioni. Il caso classico è quello dell'addestramento dei piloti al volo. Dentro gli appositi apparecchi essi si trovano come in una vera cabina di pilotaggio, ma tutto quel che vedono in movimento attorno a loro è prodotto da videodischi che forniranno immagini e suoni a seconda dell'uso che il pilota farà dei vari comandi, creando istante per istante in tempo reale la conseguenza effettiva del loro operato.
Applicazioni sperimentali di possibile uso più largo e generalizzato sono ad esempio i corsi di fotografia realizzati su videodisco e che consentono sia un procedimento metodico e graduale, con passaggio ai punti successivi dopo aver superato positivamente le prove proposte alla fine di ogni sezione, sia un accesso selettivo per avere una specifica informazione o seguire un particolare aspetto. Uno di questi videodischi è stato realizzato dalla

Ricerca e sperimentazione programmi della Rai nell'ambito di un progetto pilota di cooperazione europea nel campo della formazione professionale a distanza.
La Open University britannica ha realizzato un videodisco interattivo inserendolo formalmente nei suoi corsi regolari. Il prodotto, intitolato "An Eye for an Eye" (Occhio per occhio), ma conosciuto come il Teddy Bear Disc (Il disco dell'orsacchiotto di pezza), permette a tutti gli studenti presenti di partecipare attivamente agli esperimenti di laboratorio e di risolvere i relativi problemi e calcoli.
La Bbc sta producendo un "Domesday Book" sulla Gran Bretagna, su due videodischi interattivi. Più di 13mila scuole collaborano alla raccolta degli audiovisivi da inserire nei dischi. Complessivamente i materiali che saranno riuniti nei due videodischi corrisponderanno a circa due milioni di pagine di testo a stampa, 20mila mappe e carte geografiche e circa 150mila immagini di vario tipo. In altre parole, un complesso di informazioni equivalenti a due serie complete di volumi dell'*Enciclopaedia Britannica*.
In Francia l'Institut National de la Communication Audiovisuelle sta realizzando alcuni videodischi sperimentali di carattere culturale-didattico e di formazione professionale, ma già da alcuni anni sta sviluppando, attraverso il suo Dipartimento di ricerca prospettica, un coraggioso (e costoso) progetto di sperimentazione produttiva di un videodisco interattivo *a soggetto*, cioè con finalità di spettacolo e di intrattenimento.
È una strada che può anche apparire azzardata e quasi provocatoria perché gli stessi ricercatori dell'istituto prendono atto che, almeno per il momento, gli stessi fabbricanti di videolettori interattivi hanno praticamente abbandonato il mercato di vendita di questi prodotti per il consumatore privato in quasi tutto il mondo e che, in pratica, risultano attualmente venduti tra Usa e Giappone soltanto 300.000 apparecchi di questo tipo. L'istituto però vuole guardare non al domani ma al dopo, e si pone il problema di preparare esperienze e produzioni che per la loro qualità e il loro carattere innovativo possano costituire, al momento opportuno, prodotti di richiamo nei confronti di un futuro rilancio della tecnica del videodisco interattivo per un consumo di massa.

Una buona parte delle presentazioni di videodischi interattivi e dei dati relativi ai progetti in corso di realizzazione di cui si è parlato nell'articolo sono stati presentati alla settima edizione di "Interscientia", svoltasi al Mifed di Milano nell'aprile 1985, organizzata dal settore Ricerca e sperimentazione programmi della Rai, con la collaborazione dell'Associazione italiana di cinematografia scientifica. "Interscientia" è una manifestazione che vuole riunire scienziati e realizzatori di film scientifici, tecnici dell'audiovisivo e produttori di programmi televisivi su temi di comune interesse. L'idea di "Interscientia" nacque al 31° congresso della International Scientific Film Association svoltosi alla Fondazione Cini a Venezia nel 1977, al termine di una giornata dedicata ai problemi dei programmi tv di argomento scientifico. Con la partecipazione del Mifed e della Direzione dei rapporti con l'estero della Rai, le varie edizioni di "Interscientia" hanno trattato, volta a volta, argomenti diversi come: "Medicina e programmi tv (usi a abusi)", "Salute e ambiente", "Uso dei mezzi elettronici leggeri nella ricerca scientifica", "Prevedibilità del pericolo sismico e mezzi di comunicazione di massa", "Produzione ed elaborazione di immagini elettroniche e sintetiche (computer graphic)".

Cinema per ragazzi: un falso problema?

Alberto Pesce

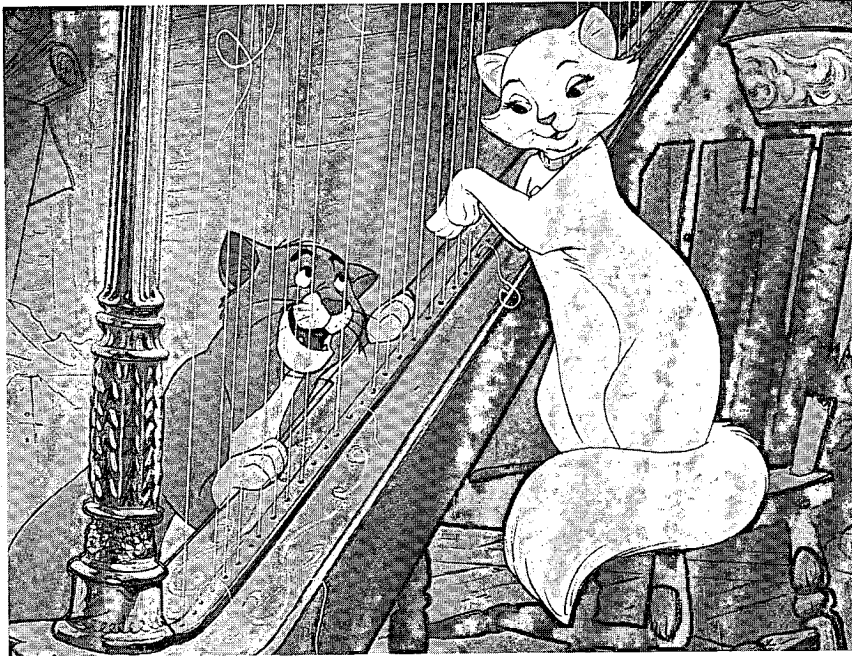
All'estero il cinema per ragazzi ha raggiunto un dignitoso livello. Da noi invece la scarsa produzione, la mancanza di un circuito speciale, una teoresi psicopedagogica che si avvolge su se stessa, l'inefficacia di una legislazione manchevole ne ritardano ancora oggi il decollo e lo sviluppo. Non ultima ragione di una insufficiente, talora confusa, impostazione del problema è l'incertezza stessa del campo d'azione.

Alla Conferenza internazionale del film per ragazzi del 1950 a Venezia si era cercato di dare una definizione meno vaga del cinema per ragazzi, in modo da dedurne criteri e modalità che valessero come suggerimento per la produzione. In realtà, dopo discussioni accademiche e bizantini dibattiti, a forza di aggiungere e togliere, di specificare e sfumare, ci si era trovati tra le mani una definizione in cui buona parte dei congressisti sembravano concordare forse soltanto perché essa si avvolgeva tautologicamente su se stessa senza apparenti contraddizioni. «Film per ragazzi» infatti era definito quello concepito e realizzato appositamente secondo la sensibilità e le esigenze dei ragazzi, con una definizione che sembrava trovare il punto di forza soprattutto nel primo participio, 'concepito', con tutte le implicazioni anche strutturali e linguistiche che il termine comportava.

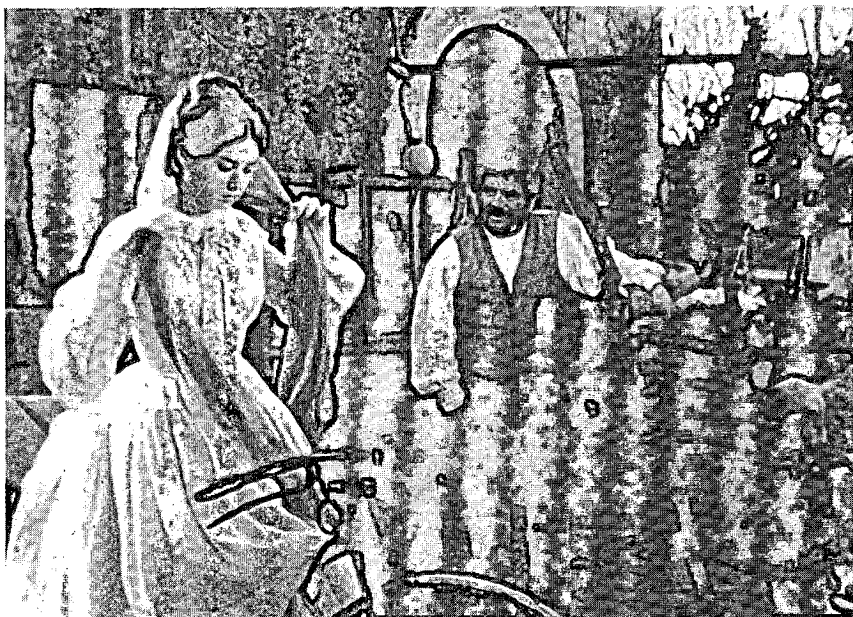
Invece, all'atto pratico, non solo l'esercizio commerciale ma anche l'opinione pubblica tendevano a incasellare sotto il denominatore comune di un cinema per ragazzi ogni prodotto non strettamente concepito per loro ma positivo sul piano dei contenuti, o per lo meno innocuo, e tanto meglio se ricreativamente piacevole. Rientravano di fatto, nelle categorie di una cinematografia 'buona', i film di Walt Disney, i film d'argomento adolescenziale interpretati da ragazzi, i film a soggetto di intonazione igienico-moralistica dove fossero assenti alcuni stereotipi sociomodellanti come l'edonismo e il sesso, o ne fossero presenti altri come la violenza o il qualunquismo ma non in forma esasperata.

Questa era (e lo è tuttora) una visione riduttiva del problema, piena di equivoci e contraddizioni. I suoi riflessi si riscontrano nell'attività pratica dove ancora oggi per le proiezioni riservate ai ragazzi si saccheggiano gli elenchi di film giudicati dal Centro cattolico cinematografico «accettabili» o «raccomandabili» (e per i film anteriori al 1973, «per tutti» o «per tutti con riserva»), sia anche nella regolamentazione giuridico-amministrativa dove film per ragazzi è tuttora considerato quello «il cui contenuto sia particolarmente rispondente all'esigenza di contribuire alla formazione etica, culturale e civile dei minori degli anni 16».

Così, infatti, detta il 1° comma dell'art. 16 della legge 4 novembre 1965, n. 1213, dove cinque articoli sui sessanta hanno riferimento con il cinema per la gioventù. L'art. 16 stabilisce le provvidenze da erogarsi ai film prodotti «per i ragazzi» (questa è stata la formula definitivamente adottata, a preferenza di altre, come 'gioventù' o 'minori di anni 16' apparse per molteplici ragioni troppo vaghe o perentorie). L'art. 17 riguarda le particolari condizioni di privilegio dei film per ragazzi eventualmente prodotti dalle società inquadrate nell'Ente autonomo di gestione per il cinema (si allude, ovviamente, all'Istituto Luce). L'art. 31 ammette una deroga dai contingenti stabiliti per legge e proporzionali alla popolazione, quando si rilascino autorizzazioni per l'apertura di sale cinematografiche esclusivamente riservate per la proiezione di film prodotti per i ragazzi. L'art. 45, inoltre, tra le sovvenzioni a enti e istituzioni varie, fissa un contributo annuo da erogarsi all'Istituto Luce con il fine specifico di una produzione dedicata alla gioventù. L'art. 50 infine prevede, di esercizio in esercizio, le modalità di designazione e di nomina dei membri del Comitato, chiamato a esprimere motivato parere sulla qualifica «prodotto per ragazzi».
Con questi cinque articoli, il legislatore ha pensato forse di aver risolto l'annoso problema del cinema per la gioventù. Ma un po' per gli emendamenti che la commissione interna in sede referente ha apportato al testo governativo prima di passarlo alla discussione in aula, un po' anche per l'inesistenza, persino nell'ambito delle sale parrocchiali, di un circuito specializzato, ma soprattutto per la difficoltà di tradurre su un piano di regolamentazione giuridico-amministrativa il risultato di ricerche psicopedagogiche e linguistiche: fatto sta che le norme di legge sono restate inoperanti e non hanno sollecitato una produzione specifica.
A dire il vero, nella relazione illustrativa del disegno di legge si era ammesso il «carattere sperimentale» del nuovo sistema e se ne era sancita la transitorietà. Ma non si sono fissati termini nel tempo e si è lasciata ogni cosa nel vago, dilazionando soluzioni adeguate all'avvento di un «organico piano elaborato di concerto con il Ministero della pubblica istruzione e volto alla creazione di un circuito scolastico».
In realtà, dopo quindici anni, nel 1977, quasi per controrisposta, sono stati soppressi anche i Centri provinciali sussidi audiovisivi, che con tutti i loro difetti di impalcatura e di funzionamento avrebbero potuto costituire i perni di un circuito specializzato a livello scolastico. Non solo, ma è rimasta chimerica e inattuata la norma legislativa che autorizzava l'apertura di sale in deroga al contingente purché dedicate alla proiezione di documentari e film per ragazzi. Questa concessione, nonostante sia stata ribadita anche di recente dall'art. 7 del D.M. 31 luglio 1985, non è stata quasi mai sfruttata soprattutto per la resistenza di un esercizio che non crede di giustificare commercialmente un servizio particolare come il film per ragazzi in un momento di crisi del cinema in Italia e di sopravvento epidemico dell'immaginario televisivo.
In questa situazione torna l'immagine del serpente che si morde la coda: i film per ragazzi non ci sono perché non c'è un esercizio che li possa sfruttare, o non si ha il coraggio di creare un circuito di sale specializzato per l'impossibilità di rifornirle, anche quantitativamente, di film adeguati?
È questo in ogni caso, almeno in Italia, il grosso intoppo della questione. Sin dalla fine degli anni '50, quando il cinema per ragazzi si limita a

qualche sparuto prodotto tra il pasticciato e il velleitario, si pensa di aggirare l'inghippo appoggiando un cinema che sia adatto per tutti. Su tale prospettiva proprio il Ministero del turismo e spettacolo presenta nel 1959 un disegno di legge inteso a favorire la realizzazione di film cosiddetti «adatti», cioè ricreativamente validi sul piano culturale e morale e commercialmente idonei almeno ad assicurare la copertura delle spese.
Sulla stessa linea convergono anche due iniziative di parte cattolica: tra il 1963 e il 1965, la rassegna internazionale del film-famiglia, ispirata dal salesiano don Marco Bongioanni, e dal 1984 il movimento Ragazzi & Cinema promosso a Firenze da don Giorgio Bruni, anch'egli salesiano. Nel primo caso però, la formula ben presto si isterilisce, anche perché resta ambiguamente a mezzo, tra l'auspicio di un cinema 'buono' che sappia diversamente collocarsi nel contesto familiare come risposta alle diverse esigenze dei suoi membri, e il presupposto di una famiglia di oggi di tale ricchezza interiore da poter adeguatamente rispondere con anticorpi vitali all'offensiva del mercato cinematografico. Nel secondo caso, invece, più concretamente, si tenta di risolvere il rapporto ragazzi/cinema nell'ambiente stesso della sala cinematografica rendendo il ragazzo personalmente capace di dare risposta alla comunicazione audiovisiva nell'ambito di una più ampia educazione a riflettere e reagire. Di precipuo interesse diventano allora le iniziative collaterali e la formazione dei ragazzi secondo le varie fasce di età, e, alle loro spalle, gli aggiornamenti di animatori e insegnanti.
Sull'opportunità di valorizzare ed estendere l'iniziativa fiorentina convergono anche i rappresentanti delle associazioni di cultura cinematografica (Ancci, Cgs, Cinit, Csc, Fedic, Fic, Ficc, Ucca, Uicc) con un manifesto del maggio 1985. Ma sia Ragazzi & Cinema sia le associazioni di cultura cinematografica, per quanto riguarda il prodotto-film, restano piuttosto nel vago; anche nella bozza programmatica dell'agosto 1985 Ragazzi & Cinema si limita a parlare di un «prodotto di per sé valido», espresso da un «mondo del cinema che assicuri al ragazzo/uomo il massimo rispetto».
Questa tesi di un cinema non più «prodotto» ma «adatto» ai ragazzi non dispiace certo alla produzione, né all'esercizio. Cifre alla mano, è facile dimostrare che i film realizzati per ragazzi, rivolgendosi a una cerchia limitata di spettatori, non possono compensare i costi di produzione e provocare l'interesse degli esercenti. Non solo, ma anche se fortemente sovvenzionata, una tale produzione difficilmente potrebbe assicurare in maniera continuativa un regolare listino. Perciò, i pochi film prodotti non sortirebbero alcun effetto se non quello di far spendere allo stato centinaia di milioni che invece possono essere più proficuamente utilizzati.
Su questo piano concorrono oggi anche non solo moralisti ed educatori, insoddisfatti di un inesistente cinema per la gioventù, ma anche genitori e ragazzi. Per i primi, resta ancora valido il risultato di un'inchiesta Doxa di venticinque anni fa, quando il 57% dei genitori avevano risposto di preferire di farsi accompagnare al cinema dai figli a un film per essi inadatto piuttosto che abbassarsi ad accompagnarli a un film prodotto per loro, spesso mediocre nella concezione, sciatto nella realizzazione, impegolato di zeppe moralistiche o didattiche, e addirittura il 90% esprimeva riserve di fronte all'eventuale creazione di un circuito specifico. Per i ragazzi, poi, non è stata ancora contraddetta l'inchiesta del Centro S. Fedele di Milano dei primi anni sessanta, secondo la quale il ragazzo preferisce film per

***Gli aristogatti* di Walt Disney**

adulti piuttosto che un prodotto specifico, spesso irritante per infantilismo o educativite cronica.
Su questa generale insoddisfazione finiscono per sovrapporsi anche le ipotesi più ardite, non solo le tesi tipo «vogliamo che i ragazzi abbiano un cinema adatto per loro? Facciamo un buon cinema per adulti», ma anche quelle tipo «i ragazzi devono abituarsi a vedere le realtà adulte, a riconoscerle, a studiarle, a confrontarle con le proprie. Sarebbe scorretto erigere intorno a loro barriere di ovatta per non farli scontrare con la totalità della vita».
In realtà, il problema del cinema per ragazzi è quasi sempre un falso problema, visto nell'ottica di un problema diverso. Hanno ragione di opporvisi i produttori: un film per ragazzi non ha mai arricchito nessuno. Hanno alcune ragioni per aggirarlo anche educatori e moralisti: un film per ragazzi, e ammesso solo ai ragazzi, va forse a scapito di un cinema per tutti, polivalente, adatto a genitori e figli, nonni e nipoti; addirittura può anche facilitare per contrappeso produzione e diffusione di film solo per adulti, *hard-core* sul piano del sesso.
Ma hanno anche mille ragioni coloro che, qualunque mestiere facciano, genitori o insegnanti o psicologi, si rendono conto che il problema esiste. Studi, ricerche, sperimentazioni dimostrano che, anche quando sui 6/7 anni i bambini cominciano a capire la trama di un film, la comprensione però risulta globale, sincretica, con qualche confusione sull'identità dei personaggi, sulla successione dei fatti. Solo a 10/11 anni il bambino comincia a cogliere la concatenazione logico-narrativa, ma anche allora caratteristiche del linguaggio filmico, trapassi di situazioni, inversioni temporali, flash-back sul passato o a memoria futura, l'uso stesso di traslati e figure

retoriche (metafora, metonimia, sineddoche, ecc.) comportano sforzi, confusioni, ambiguità.
È evidente, perciò, che il film per ragazzi richiede accorgimenti, graduazioni, scelte nell'adattamento e nella comprensione linguistica prima ancora che una attenta valutazione a livello tematico. Ed è soprattutto su questo piano che ha diritto di cittadinanza e realtà storica un cinema per ragazzi.
Le prime realizzazioni di una simile cinematografia specializzata risalgono ai primi anni '50, quando in Gran Bretagna John Arthur Rank crea una sezione speciale, la Children's Film Foundation, affidandola a Mary Field, donna attiva e aperta, che non solo studia e scrive sull'argomento, ma si adopera per realizzare centinaia di film a lungometraggio destinati al pubblico giovanile (finiti ormai quasi tutti in tv) e allestisce anche l'«Our Magazine», cinegiornale di attualità per i ragazzi del Commonwealth britannico, sulla falsariga delle cronache cinematografiche sulla vita scolastica ed extrascolastica dei ragazzi russi, presentate nell'Unione Sovietica sin dal 1931. Ma anche nel settore dei film a soggetto e dei documenti di divulgazione tecnica e scientifica è di tutto rilievo non solo per decoro ma anche per continuità di programmazione il cinema sovietico per ragazzi, sia pure con una certa rigidità ideologica e funzionalità didattica.
Se al cinema inglese e russo si aggiunge quello della Cecoslovensky Statni Film, che produce all'anno una quarantina di film a soggetto negli stabilimenti di Barrandov (Praga) e di Koliba (Bratislava) e più di un centinaio di favole e cartoni animati soprattutto negli stabilimenti di Gottwaldow, ma anche negli studi tv di Praga e di Bratislava, si hanno i tre punti di forza di un cinema per ragazzi che anche altrove (in Giappone, per esempio, ma anche in quasi tutti i paesi dell'Est europeo) non è più una fisima. Si producono decine e decine di cartoni animati costruiti secondo bisogni e interessi dei bambini, e film a soggetto secondo le capacità di reazione psichica e culturale dei ragazzi.
Non ci si limita a dotte analisi teoretiche infarcite di principi psicopedagogici in cui invece noi rifulgiamo. La teoresi ci affascina, e quasi sembra non importare che la prassi vada per altre direzioni e non maturi affatto. Da noi sovrabbondano i libri in argomento, non mancano manifestazioni e rassegne specifiche (siamo stati i primi nel 1949 con il festival di Venezia e, dopo le mostre di Rimini e di Palermo negli anni '60, da quindici edizioni c'è un festival annuale di film per ragazzi a Giffoni Val di Piana, in quel di Salerno). Sarebbe poi oneroso fare anche un semplice elenco di enti promozionali in materia di ragazzi, cinema e tv, tanto che già cinque lustri fa un bello spirito aveva creato un organismo (Istituto internazionale per la cinematografia per la gioventù) con l'unico scopo statutario di convogliare in una attività unica forze ed energie variamente disperse su molteplici fronti.
Eppure, malgrado tanta mole di iniziative, rassegne, convegni, il cinema per ragazzi in Italia non decolla affatto. La produzione specifica quasi non esiste; neppure l'Istituto Luce riesce nell'intento: in una ventina d'anni ha prodotto appena cinque film (*Un amico, Perché, Testadirapa, La torta in cielo, Turi e i paladini*) che tra l'altro hanno avuto ben scarsa fortuna commerciale. *Testadirapa*, per giunta, benché reduce dal festival veneziano del 1966, dove aveva ottenuto il Leone di S. Marco per il migliore film a

Gigliola Cinquetti, Folco Lulli e il piccolo Federico in *Testadirapa* di Giancarlo Zagni

soggetto, oltre che un vasto consenso di pubblico, è stato bocciato dalla commissione ministeriale, che non gli ha inspiegabilmente concesso la qualifica «prodotto per i ragazzi», tanto che si è dovuto ricorrere a qualche modifica d'artificio per ripresentare il film e ottenere da un'altra commissione la sospirata qualifica.
In ogni caso, poche rondini non fanno primavera. Di chi la colpa? Delle insufficienti regolamentazioni giuridico-amministrative? Certo, anche se solo in parte. Ci sono per lo meno due fattori decisamente negativi, oltre ad altri positivamente orientati ma di scarsa efficacia: anzitutto, l'insufficiente sgravio fiscale, e in secondo luogo il troppo stretto aggancio nell'importazione dei film stranieri proporzionale al numero dei film italiani. Sarebbe invece opportuno detassare il cinema per ragazzi, e soprattutto favorire l'mportazione di film prodotti per i ragazzi da quei paesi dove le vaste possibilità di mercato o il protezionismo statale hanno permesso di sperimentare la formula su un'ampia serie di prodotti provocando anche la creazione di speciali circuiti per il pubblico giovanile.
In questo campo il cinema straniero, specie quello orientale di Cecoslovacchia, Unione Sovietica, Polonia, Ungheria, nonché quello occidentale della Gran Bretagna, offrono testi esemplari. Bisogna umilmente saper leggere, vedere, ascoltare, assimilare la loro lezione se si vuole riscattarsi dalla posizione nettamente inferiore in cui si trova il cinema italiano.
Può sembrare strano che una cinematografia come la nostra non sappia rabberciare un dignitoso listino di film per ragazzi, ma non si può dimenticare che forse su questo genere di cinema si riflette la stessa povertà che si riscontra nella letteratura italiana per l'infanzia e che si riporta molto spesso a una congenita incapacità degli autori di tradurre tanta, forse troppa, teoresi psicopedagogica in termini di arte, di letteratura, di cinema.

Ginger e Fred: i nuovi clowns di Fellini

Pietro Pintus

«Non è la memoria che domina i miei film. Dire che i miei film sono autobiografici è una disinvolta liquidazione, una classificazione sbrigativa. Io mi sono inventato quasi tutto: un'infanzia, una personalità, nostalgie, sogni, ricordi: per il piacere di poterli raccontare. Nel senso dell'aneddoto, di autobiografico, nei miei film non c'è nulla».

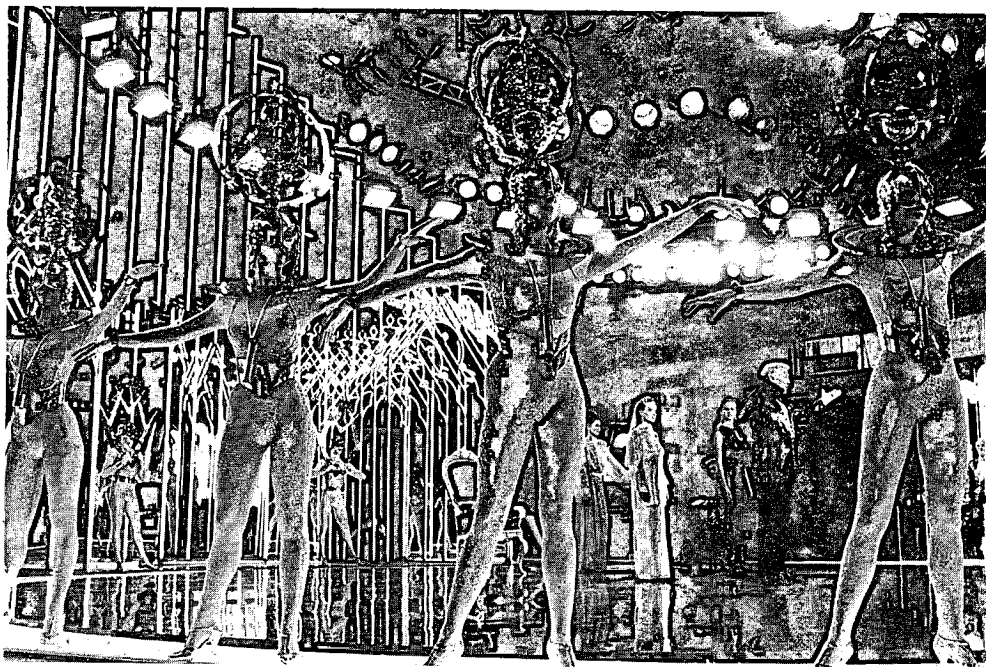
Come sempre, in Fellini, la riflessione sul proprio lavoro nasconde una doppia verità; e ciò vale anche se riferito a *Ginger e Fred* in cui nulla è riconducibile alla prima persona dell'autore e in cui tutto rimanda a rifiuti e predilezioni, ossessioni, deformazioni, intuizioni felliniane. Pochi autori testimoniano di sé con tanta propensione a confessarsi quanto lui; e del resto è stato proprio Fellini a dare per scontato che il massimo grado di realismo è implicito nella creazione di un artista visionario: cioè l'autore il più disponibile — possiamo aggiungere — a esteriorizzare l'universo privato e le familiari fantasie. Sarebbe interessante verificare in che misura il ritorno di Tullio Pinelli (soltanto nell'ambito tematico-'storico'?) e l'ormai consanguinea collaborazione con Tonino Guerra abbiano influito sul meccanismo strutturale attorno a cui ruota dolcemente e amaramente il fim: il passato e il presente, ciò che eravamo e ciò che siamo.

Chi si aspettava la rievocazione, sia pure onirica, di un mondo guitto e straccione che l'autore conosce bene, il carrozzone dell'avanspettacolo su cui salì un giorno anche il giovanotto curioso di tutto venuto da Rimini, è giusto che rimanga deluso: *Luci del varietà* è fermo là, nel tempo, come prova d'autore al fianco di Lattuada. Di quel mondo, di quegli anni ci sono solo loro due, i protagonisti, Ginger e Fred, la coppia di ballerini divenuti famosi sulle tavole del varietà — trenta, quaranta anni prima — imitando gli illustri modelli cinematografici; e che ora, al culmine dell'era sadico-revivalistica instaurata dalla televisione, vengono chiamati a rifare il loro numero davanti alle telecamere per uno spettacolone babelico e delirante di un pomeriggio canonico, quello del giorno di Natale; e che sull'onda delle struggenti cadenze di *Seguendo la flotta* servirà a introdurre un altro 'numero', i ricordi (che non ascolteremo) di un ammiraglio decrepito e rimbambito. (L'omologazione non è casuale, non sottolinea soltanto la bieca indifferenza ed estraneità del medium: la coppia di ballerini e il 'grande eroe' sono contemporanei, vengono da anni bui, come una eco empia ai ritmi teneri di Berlin risponde grottesco il vetusto inno marziale).

Nulla, nemmeno a parole, viene ricordato di quel tempo lontano. Gli unici riferimenti — bellissimi nella loro trasparenza — sono l'incontro negli

studi televisivi con un vecchio compagno di scena, Toto, che ora fa l'organizzatore, e con il quale Fred mima, rovinosamente, una classica gag dei tempi andati; e il cenno, angelico si direbbe, che un violinista coi capelli bianchi fa a Ginger mentre balla, come segno di riconoscimento: l'archetto appena levato e un quieto sorriso all'interno dell'orrido baraccone. (Ecco uno dei vertici felliniani, uno di quei suoi tocchi di farfalla, appena un lampo: ma in quel saluto c'è come un addio, nella miserabilità dei tempi, agli anni naufragati).
Nulla, si diceva, viene ricordato se non, a frammenti, ciò che accadde tra loro due, Ginger e Fred: che lei lo abbandonò, che lui quasi ne impazzì e che Ginger — da tempo vedova, con due nipotini — si è lasciata trascinare a rifare il vecchio numero dal desiderio inconscio di rivedere Fred. Nulla viene ricordato e tuttavia miracolosamente è come se il tempo avesse sedimentato nella cialtroneria di Fred e nei suoi fallimenti (anche la moglie lo ha lasciato) e nel lucido riserbo e nella compostezza di Ginger (ha una sua fabbrichetta, il denaro non le manca) gli stereotipi di una vita macinata nel bene (Ginger) e nel male (Fred) su tante tavole di palcoscenico: l'esistenza vissuta come piccola invenzione di ogni giorno e insieme routine, smemoratezza e illusione.

Giulietta Masina e Marcello Mastroianni

Il non detto, la reticenza, l'omissione, figure in cui eccelle Fellini quando è in stato di grazia, ci restituiscono appunto un *air du temps* che non è mai esplicitato, semmai occultato o sottinteso. Ma Ginger con lo sguardo appuntito e saggio mostra di saperla lunga sulle battute grevi, i personaggi fuori della norma, gli oscuri rimandi da clan che circolano nell'aria torbida del calderone televisivo: sono la dilatazione, l'enfatizzazione abnorme degli amati lazzi dei comici di una volta, e Fred — nonostante le ribellioni, gli scatti velleitari, i propositi apocalittici — è in qualche modo la saldatura tra i vecchi giochi comicaroli (come direbbe Fellini) e l'abietto presente della spettacolarizzazione di tutto e di tutti davanti all'occhio del ciclope.
Ma se Fred è l'anello di congiunzione, con le sue riottosità e balordaggini, con questo ferino mondo dello spettacolo che tutto mette insieme e confonde — tenerezza, esibizionismo, candore, demenza, professionismo e volgarità — Ginger sa che solo loro due sono autentici nella casella che gli è stata assegnata dal megashow; ma naturalmente non lo dice perché non è un Grillo Parlante ma una creatura vera, a simiglianza di Gelsomina, Cabiria e Giulietta degli Spiriti. Solo Amelia e il suo vecchio ansimante partner Pippo sono autentici in una parata di contraffazione e di simulacri del reale alla quale partecipano; e paradossalmente proprio loro che sono dei doppi, dei sosia di prodotti mitici grazie ai quali godettero, e ancora godono, di notorietà. All'apparenza simili agli altri imitatori delle sembianze

che circolano nello studio (Dalla, Reagan, Gable, Marlene, Proust e la Davis...) ma in realtà molto diversi: perché Ginger e Fred sono la rappresentazione di quell'arte di secondo grado che non innova ma amorosamente imita, che non sconvolge eppure perpetua, che non apre nuove strade ma insieme trasmette, malinconicamente conscia della propria inferiorità e tuttavia felice di essere copia dell'esistente, di consolarsi e di consolare. Simboli aerei e pieni di grazia, nonostante le rughe e il fiatone, di ciò che era il cinema. Perché anche questo sembra dire Fellini: l'età del cinema, di un certo cinema, è finita (la levità, il ritmo, la dignità, l'esatta misura, e anche la commozione), così come sembra conclusa una stagione della nostra civiltà ora che lascia il posto a un'èra sguaiata cosparsa di relitti e interpretata da zombi e narcisisti di cui il mezzo televisivo è soltanto l'amplificato strumento di annunciazione.
Nel grande circo felliniano Ginger è, questa volta, il clown bianco e Fred l'augusto. L'eleganza spirituale, il ritegno, la classe con cui amministra le proprie emozioni non lasciano dubbi su Ginger: basta vederla in quella stupefacente sequenza notturna, all'inizio, fuori dall'albergo, testimone dell'avvio di una sorta di livido sabba rock (e le luci che palpitano sullo sfondo, nella foschia, non sono quelle, ancora una volta, di uno spettacolo circense?) che ha il risvolto improvviso di una apparizione fantasmatica, una larva d'uomo che chiede a Ginger cento lire per poi fuggire spaventato dall'arrivo del pullman: dal quale scende come nell'arena, sotto lo sguardo tenero del clown bianco — e la musica di Piovani rende omaggio a Nino Rota — la sempre misteriosa teoria dei nani. Fred non poteva che essere l'augusto: è trombone, alcolizzato, mitomane, autore di scherzacci e malignità non solo per evitare ogni patetismo nostalgico, qualsiasi tenerume

celebrativo, ma proprio per dare la replica — con una sua sbracata autorità — ai dignitosi trasalimenti del clown bianco. E nel commiato memorabile il fischio di sirena fatto con le labbra a Ginger che si allontana è sì l'affettuosa replica al numero che hanno appena riesumato, ma anche il sigillo-sberleffo alla definitiva uscita di scena, cui corrisponde da parte di Ginger l'omologa piroetta e il saluto «Fred!», parodia di una imitazione, rispecchiamento *in abyssum* del gioco dei comici sul palcoscenico della vita.

Perché *Ginger e Fred* è anche, soprattutto, un apologo qua e là accorato ma ricco di umori scaramantici, e di stile (in senso etico e comportamentale), sulla vecchiaia, sul discendere la china: e anche se il mondo di Fellini non è quello di Chaplin vien fatto di pensare a Calvero e a *Luci della ribalta*, a quell'accettazione nobile dell'esistenza, all'orgoglio che puntella la dignità ferita, alla sacralità dei sentimenti. (L'interpretazione del tip tap fatta da Fred alla giornalista non è forse la fanfaronesca sublimazione dell'unico mestiere in cui è riuscito a fare qualcosa di buono?). Fred, sin dall'inizio, è alonato da presentimenti funebri ed è perciò ridondante (ecco il Fellini che aggiunge, anziché togliere) la presenza di madre e figlio che sul registratore captano le voci dei trapassati: certi primi piani di Mastroianni, desolati e intrisi della regalità dei grandi comici, esprimono ciò che, inutile superfetazione, dirà a parole: «Da un po' di tempo è come se le cose mi guardassero in maniera strana, che mi vogliano salutare». Dove le parole, invece, si caricano di ambigui sensi — istrionismo, abbandono, ironia, complicità sentimentale — è nella sequenza (fiabesco *coup-de-théâtre* sgranato da un immaginario rallentatore) dell'improvviso oscuramento in studio, quando Fred sussurra a Ginger, carponi nel buio: «Siamo dei fantasmi, siamo dei fantasmi che vengono dal buio e che nel buio se ne vanno».

In questa scena, a un tratto, vediamo all'esterno la guglia spenta del ripetitore, sinistra cattedrale nel crepuscolo del meriggio romano: perché *Ginger e Fred* è ancora una volta un film su Roma, di cui la televisione è come la patologica escrescenza. Come è lontana la vecchia capitale di *Roma*, con le tavole burine imbandite per il rito degli spaghetti per le strade di Trastevere, la fiammeggiante prostituta, i suoi caroselli di moto. Ora è una città dagli incombenti contrassegni fantascientifici (quelli, repellenti, che Tati scopriva nella Parigi di *Playtime*) ma enfiata di tetri simboli che enormi cartelloni, figure gigantesche e schermi televisivi disseminati ovunque moltiplicano all'infinito. L'equazione è esplicita: la città *è la televisione* e la televisione è solo messaggio pubblicitario. Nel flusso ininterrotto, quello reale e quello elettronico, l'esistente è un unicum senza cesure dove scorrono violenza furore e sangue, zamponi rabelaisiani e mucche con dieci mammelle, scritte immense ("Animale è bello", "Io ci andrei"), gare di pastasciutta e mani che cospargono di pomodoro grandi pizze, cartelli di "Roma pulita" e montagne di sacchi di rifiuti, risotti fumanti scodellati a cascata e larve di astronauti in viaggio, foschi *terrain vague* di periferie selenitiche, chiappe di pastafrolla addentate, la fauna di Cinecittà travestita e imbarbarita per nuove ritualità gastrosessuali, medaglieri, libri, polenta e salsicciotti, e una neve che cade leggera ma non è neve, è una nevicata di formaggio su una montagna di rigatoni... È ciò che più colpirà il pubblico, questa vertiginosa e beffarda passerella su cui sfilano non gli amati 'mostri' felliniani ma i portatori di orrore di una nuova specie. Grande repertorio, e grande spettacolo; e straordinarie figure e figurine, indimenticabili apparizioni.
Ma il vero film è altrove, lontano dai fiati aspri delle belve e dal palcoscenico in cui si recita questo nuovo feroce teatro della crudeltà: è nei meandri segreti di Ginger e Fred, nel loro passato occulto e irrecuperabile, catapultati da un altro mondo nelle bolge e nella gran noia del presente. Giulietta Masina e Marcello Mastroianni, in una gara di sbalorditiva perfezione, hanno intuito con la tenerezza e la fantasia dei grandi clowns il tracciato dell'amato maestro, senza un cedimento, senza un passo falso nel sentimentalismo. Ma occorrerebbe ricordare tutti gli attori, dall'apparizione luciferina di Franco Fabrizi, il presentatore, a quella hostess perentoria che introduce il film, masticando gomma indifferenza e disprezzo, piccolo monumento a una Roma sordida, villana e custode di domestiche turpitudini.

Ginger e Fred

Italia. 1985. ***Regia***: Federico Fellini. ***Sceneggiatura***: Federico Fellini, Tonino Guerra, Tullio Pinelli. ***Fotografia*** (colore): Tonino Delli Colli, Ennio Guarnieri. ***Montaggio***: Nino Baragli, Ugo De Rossi, Ruggero Mastroianni. ***Scenografia***: Dante Ferretti. ***Costumi***: Danilo Donati. ***Musica***: Nicola Piovani. ***Interpreti***: Giulietta Masina (Ginger), Marcello Mastroianni (Fred), Franco Fabrizi (presentatore), Toto Mignone (Toto), Frederick Von Ledenburg (ammiraglio), Augusto Poderosi (travestito), Martin Blau (aiuto regista), Narciso Vicario (presidente tv), Francesco Casale (mafioso), Stefania Marini (segretaria tv), Elena Cantarone (infermiera), Elisabetta Plumeri (giornalista), Barbara Scoppa (giornalista), Ginestra Spinola (madre voci trapassati), Sergio Ciulli (figlio voci trapassati), Laurentina Guidotti (segretaria tv), Henry Lartigue (frate volante), Luciano Lombardo (spretato), Cosima Chiusoli (moglie spretato), Mauro Misul (editore), Luigi Rossi (superdecorato). ***Produttore***: Alberto Grimaldi. ***Produzione***: Pea (Roma), Revcom films (Parigi) Stella film (München). ***Distribuzione***: Istituto Luce/Italnoleggio cinematografico. ***Durata***: 126'.

Ran: Kurosawa sugli scudi

Valerio Caprara

Sapevamo che il 76enne Akira aveva lavorato meticolosamente sulla base del "Re Lear", quello che molti specialisti considerano il più potente e organico dramma di Shakespeare. Ma l'impatto del film ha superato le previsioni e se, da quest'anno, la storia del cinema può contare su un nuovo capolavoro, il merito va a un talento titanico troppo al disopra dei ghirigori cronistici. Kurosawa è, in effetti, uno di quei cineasti *intrisi* di cinema, della sua luce irradiante, della sua potenza fantastica, della sua precipua istanza dinamica che, ridotti in cattività cerimoniale, quasi smettono di 'comunicare' e si autoimbalsamano nell'accademia. Il cancro dell'ufficialità, certo, non deteriora di per sé i 'monumenti viventi', ma Tenno (l'imperatore) sa preservare una profonda irriducibilità all'usuale parafrasi critica e promuovere una perenne capacità di proporre elementari, ma puntualmente trascinanti 'effetti di senso'. Quante suggestioni etiche, quante ipotesi estetiche, quante amare riflessioni sulla vita e sulla morte scaturiscono dal fluire di una tragedia così abbagliante di stilistica densità?

Naturalmente è impossibile la risposta definitiva perché — come nei classici sempreverdi — in *Ran* la molteplicità di temi promette di propagarsi all'infinito su sottili vibrazioni concentriche. Fatto sta che Kurosawa ha trasfigurato il modello shakespeariano con un piglio maestoso, senza giocare con facili aggiornamenti e senza blandire il solito semplificato, disossato, rimpicciolito strumentario teatrale: il suo è cinema incandescente, totalmente fuso nella sinfonia scenografica, stupendamente consumato dall'alchimia figurativa e cromatica. Non è clamoroso, quindi, che le figlie di Lear risultino trasformate in maschi guerrieri — Taro, Jiro e Saburo — (nel Giappone medievale il potere non si sarebbe mai trasmesso per via femminile); né è spiazzante che siano stati aboliti fatidici comprimari (Gloucester e i due figli, il fedele Edgar e il diabolico Edmund); più complesse e intriganti sembrano le modifiche apportate allo spirito del dramma e alla figura stessa del protagonista: come ha ampiamente sottolineato Aldo Tassone nelle sue tempestive corrispondenze, dove Shakespeare sonda la più atroce delle follie, quella originata dall'egoismo e dall'ingrati-

Ran

Francia, Giappone. 1985. ***Regia:*** Akira Kurosawa. ***Sceneggiatura:*** Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Masato Ide. ***Fotografia*** (colore): Takao Saito, Masaharu Ueda. ***Montaggio:*** Akira Kurosawa. ***Scenografia:*** Yoshiro Muraki, Shinobu Muraki. ***Costumi:*** Emi Wada. ***Musica:*** Tooru Takemitsu. ***Interpreti:*** Tatsuya Nakadai (Hidetora Ichimonji), Akira Terao (Taro Takatora Ichimonji), Jinpachi Nezu (Jiro Masatora Ichimonji), Mieko Harada (Kaede No Kata). ***Produttori:*** Serge Silberman, Masato Hara. ***Produzione:*** Greenwich Film Production, Herald Ace, Nippon Herald Film. ***Distribuzione:*** Medusa. ***Durata:*** 163'.

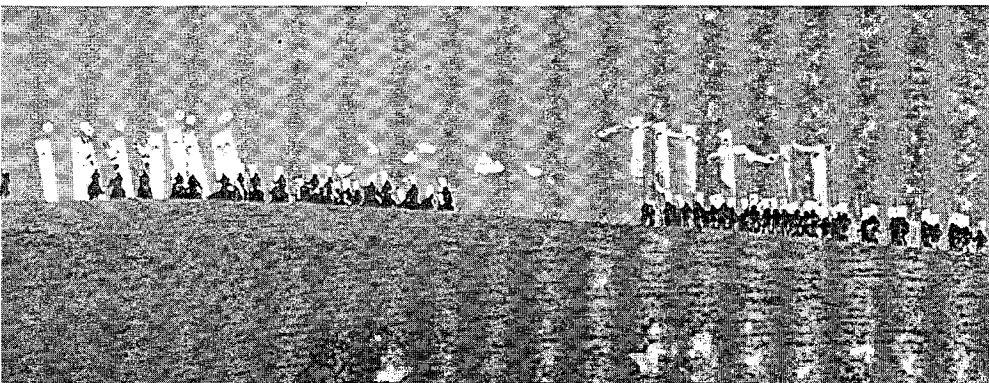
tudine, Kurosawa allude a un contrappasso infernale, fatto di passate nefandezze che si riflettono in un agghiacciante itinerario di catarsi ed espiazione.

Ran (traducibile, ormai si sa, in caos, ribellione o tumulto) inizia con le silhouettes dei cavalieri stagliate sull'immensità di una natura primitiva e selvaggia: Hidetora, spietato signorotto feudale, è impegnato in una partita di caccia. Al termine del cruento esercizio, il settuagenario s'impigrisce in un malsano dormiveglia: quando si riprende, un nero incubo gli ha attraversato la mente lasciandolo in preda all'ansia per un provvedimento da prendere immantinente. L'impero sarà diviso tra i tre figli, il primogenito Taro ne sarà guida strategica, lui vivrà beatamente ramingo fra i castelli affidati a polsi tanto vigorosi quanto fedeli... Ed ecco Saburo intuire la precarietà del progetto, eccolo rinfacciare al padre l'exploit di demenza senile, ottenendo in cambio della temeraria sincerità la maledizione e il ripudio.

Tutta la prima parte rispetta una lenta cadenza di funesta premonizione e i contrasti tra i fratelli — uno beffardo e realista, gli altri due velenosi e opportunisti — si visualizzano nel contrappunto dei colori dei clan, giallo per Taro, rosso per Jiro, azzurro per Saburo. Il vecchio non è un eroe né tantomeno una vittima; la sua attuale potenza nasce direttamente da un'escalation di violenze, ruberie e assassinii: e siccome i morti *ritornano* — una latenza macbethiana è più che evidente — il destino si serve dell'errore di Hidetora per fargli espiare sadicamente tutto il male commesso.

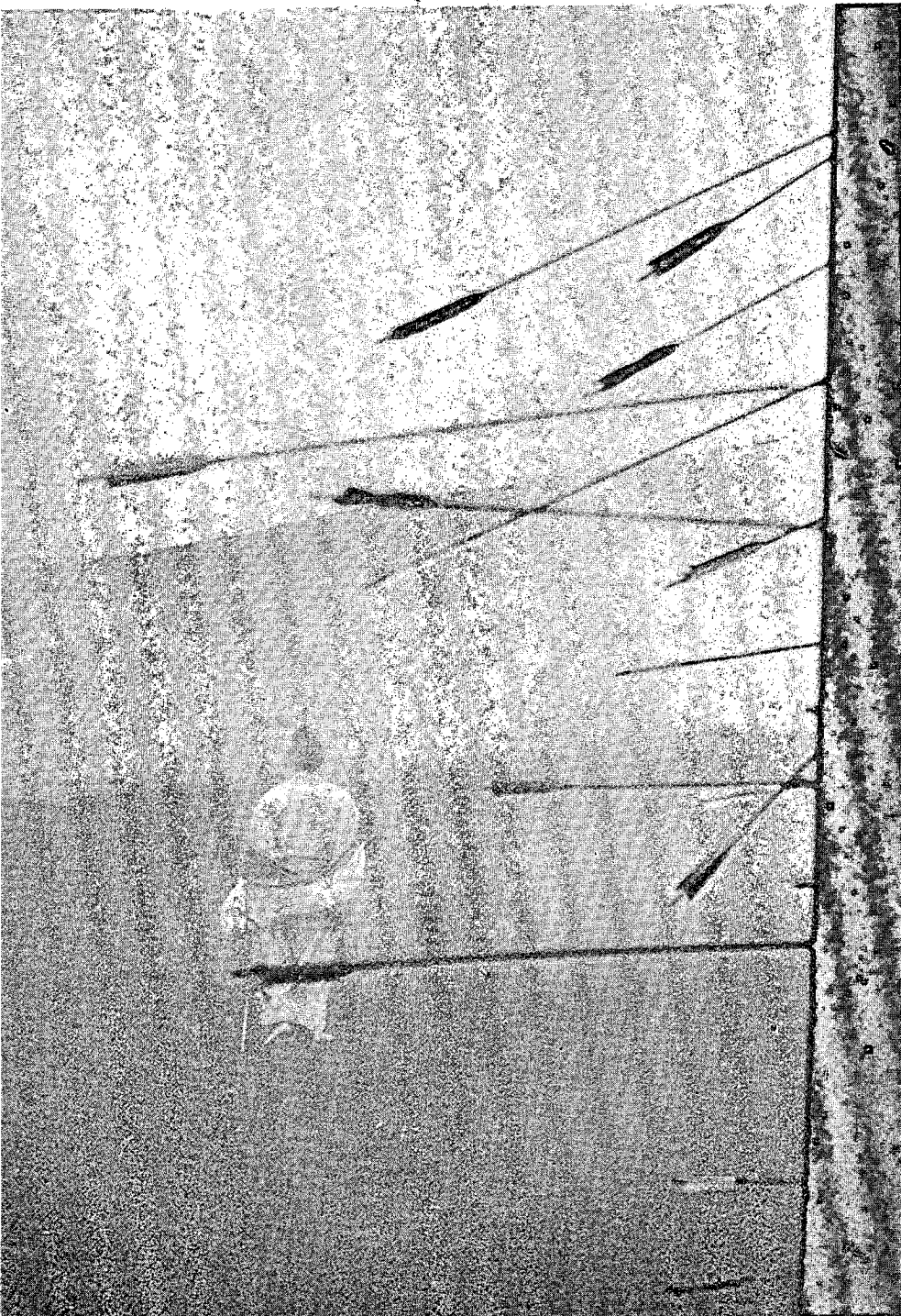
I due figli snaturati iniziano una sarabanda di odiose prevaricazioni: Taro costringe il padre a giurargli obbedienza e sottomissione; Jiro non esita a bandirlo sin quando non si sia privato persino della piccola scorta. Folgorato dalla sacrilega ostilità degli eredi, Hidetora (interpretato da un Tatsuya Nakadai energico sino ai limiti del grottesco, in felice sintesi fra i caratteri shakespeariani di Lear, Gloucester e il Matto) cerca rifugio nel castello di un principe confinante, ma viene assalito a tradimento, braccato come una bestia pericolosa e costretto a un'ignominiosa fuga, mentre l'ultimo rifugio brucia e i morti s'ammucchiano. Ormai completamente rimbecillito, vagherà nelle campagne in compagnia del giullare che gli è rimasto fedele.

Pochissime volte il cinema ha proposto aperture spettacolari così impre-

gnate di delirio umanistico; il guizzo delle lame, le scie luminose degli stendardi, il sangue che si mischia alla nebbia, la grandine delle frecce, i sussulti delle fucilate, i corpi che s'abbattono squassati dal dolore, la luce che sembra quasi ritrarsi di fronte all'orgasmo della carneficina: tutto scolpito con straordinaria ieraticità da teatro Nô e amalgamato in un vortice di violenza che è, insieme, bellissimo e ferocissimo nei confronti della recidivante ottusità umana. Fra Taro e Jiro è scontro fratricida, acuito dalla macchinazione di Kaede — già figlia di uno dei feudatari spodestati da Hidetora — che passa dal letto dell'uno a quello dell'altro pur di riuscire a distruggere la stirpe che l'ha resa schiava e orfana.
Intanto, nella capanna dove s'è nascosto durante la cruciale tempesta, il re demente incontra un misterioso giovane cieco che suona il flauto assistito da una soave fanciulla precocemente invecchiata: Tsurumaru e Sué sono i figli di un altro, antico rivale che Hidetora ha trucidato: l'ex persecutore e i vinti si trovano ora accomunati dalla sventura, delucidano come Kurosawa (contraddicendo le arcaiche interpretazioni che vedono realizzarsi in "Lear" il passaggio storico dal desiderio di vendetta alla pietà cristiana) sublimi una chiave attualistica sino a dilatarla nella relatività di ogni condizione, affetto e umano istituto: con l'energia dei suoi altorilievi, l''imperatore' ribadisce che le Verità e i Princípi sono intimamente contraddittori e che ogni loro positività di valore è puramente illusoria.
Il catatonico ex tiranno non può far altro che godere del brevissimo ritorno del figliol prodigo Saburo, mentre incalzano i sicari e gli eserciti si affrontano in una battaglia degna dei citatissimi pannelli quattrocenteschi di Paolo Uccello; un ultimo rendiconto dei rimorsi, l'ala nera del genocidio e la mannaia dell'inevitabile dissolvimento terreno, poi il buffone bestemmierà gli dei che riservano agli uomini la dannazione già nel corso del breve respiro dell'esistenza. Sullo sfondo di un tramonto osceno come una ferita, il cieco brancola sulle rovine del castello: un'immagine sacra gli sfugge dalle mani e plana in un dirupo appena illuminata dalla luce che muore.
L'apocalisse geometrizzante delle scene di massa sperimenta ancora una volta quanto il cinema di Kurosawa sia 'animistico': dove la ragione condurrebbe alla disperazione, la logica (tutta griffithiana ed ejzenstejniana) del montaggio trasfigura l'orrore in ritualità organica, fisiologica. Il regista

non è, aprioristicamente, né religioso né ateo — giusta l'enigmaticità del finale — perché l'ordine imperscrutabile della storia, l'irripetibilità di ogni Epoca formano solo la 'cornice' dei film, entro cui la fermentazione è esplosiva e lo scioglimento può essere liberamente affidato alla magia come al miracolo, alla lotta di classe come al superomismo samuraico.

L'incanutito e lacero Hidetora, che al culmine della sconfitta e dell'umiliazione esce a tentoni dal fortino in fiamme, mentre i soldati che pure l'hanno in pugno gli fanno largo addensandosi come stormi di passeri, a quale pantheon kurosawiano appartiene? A quello degli angeli ubriachi o a quello dei dannati della guerra, a quello dei selvaggi della taiga siberiana o a quello dei sublimi 'idioti' sopravvissuti di Okinawa?

Superata di slancio la metafora più ovvia ereditata dal testo (più spesso di quanto si creda, la lucidità del saggio risiede nelle parole del folle), il film rischia molto con la figura del buffone, un 'doppio' sin troppo occidentalizzato nella sua sguaiataggine *en travesti*: una scommessa vinta nella complessiva prospettiva anti-patetica e anti-crepuscolare. Ed è curioso come qualche esegeta italiano abbia finito col rimproverare al Maestro di non essere abbastanza simile a Ozu; rapiti dall''anticonformismo' delle opzioni wendersiane, alcuni cinefili sono portati a trascurare l'originalità del taglio kurosawiano: la trasparenza dello sguardo che fissa nelle immagini l'essenza del fatto, con un'incessante trasformazione dei materiali descrittivi in insiemi significanti.

Anche in *Ran* le grandi opposizioni tenebra-luce, morte-vita, orgoglio-caducità umana, idealismo-cupidigia sono istituite solo per via *linguistica*; la crudeltà della storia si configura come 'salvezza' della poesia; la bellezza formale non è 'compromessa' da un sistema di valori ideologicamente classificabili (e giustificabili). Il film è investito dall'istinto di morte, ma senza recriminazioni private o disfattismi senili: scolpito dalle brume di un 'eterno ritorno' barbarico, *Ran* si accinge a diventare una delle epitomi dell'ambiguità morale della civiltà.

Dall'alto, a sinistra, Jinpachi Nezu, Mieko Harada, Tatsuya Nakadai

Speriamo che sia femmina: le malinconie di Monicelli

Maurizio Grande

La commedia è il luogo delle attese cronometrate, dell'incontro non fortuito fra spettacolo e spettatore, fra fenomeni di costume e desideri del pubblico. La 'commedia all'italiana' ha delineato un campo di spinte e controspinte fra schermo e società, svelando al pubblico la verità delle piccole e grandi nevrosi quotidiane, puntualizzando le mutazioni sociali con una comicità paradossale o carnosa, eloquente o taciturna, rissosa o reticente; approntando la piccola epica dell'anonimato promosso a oggetto di riflessione e di analisi. Su questa strada, Mario Monicelli ha caratterizzato il suo lavoro di sceneggiatore e regista con un'attenzione puntigliosa per le piccole trame del presente tronfio e insoddisfatto, per le atmosfere sbiadite del fallimento; adottando una tonalità tragicomica nel filmare il malessere sociale senza reticenze o timidezze, mettendo allo scoperto una incrinatura non lieve nel soggetto sociale a contatto con il costume e con le istituzioni.
Speriamo che sia femmina è un film importante per diversi motivi, dei quali mi limiterò a citare solo i due che mi paiono decisivi: l'ampiezza di riferimenti del tema portante, da una parte; la capacità di articolarlo in una miriade di storie microscopiche ben intrecciate fra loro, dall'altra.
Il tema è netto, inequivocabile, preciso, anche se non enunciato in forme dirette o sfacciate: la fine di una società e di un mondo basati su rapporti che vedono come asse portante il maschio e la centralità della sua cultura (cultura della proprietà, cultura del dominio, cultura degli affetti sottomessi alla idealizzazione narcisistica dell'uomo ovunque questa si manifesti: nei rapporti familiari, nell'amore, nella cura degli affari, nel desiderio sessuale, nell'edonismo del fallimento, nell'occupazione di una posizione eminente, e per ciò esposta, nella società e nei valori).
Raramente un tema così ampio e complesso è stato trattato con tocco leggero e con discrezione elegante, nei toni sfumati di una luce incerta che lascia come nell'ombra il disegno generale dell'insieme (diciamo pure il 'teorema' che regge il film, la precisione con cui ogni elemento della struttura e del racconto sviluppa una sorta di parabola sui rapporti umani possibili nei nostri giorni), e porta alla luce angoli, curve, dettagli, 'lasciti' e tracce di una 'cultura del femminile' ricca di sollecitazioni e suggerimenti che formicolano più di dubbi costruttivi che di certezze demolitorie. Il tema del declino di una cultura (e di una società) di rapporti umani e di rapporti materiali è sfiorato con la tenerezza della nostalgia, è raffigurato come smembramento silenzioso di un gruppo sociale (la 'grande famiglia') e come ricomposizione dei superstiti (le donne), senza che si senta il pre-

giudizio ideologico di una scelta di campo sovrimposta al racconto.
In effetti, qui ci si trova dinanzi alla rovina lenta e inesorabile del clan familiare, raccontata non come effetto vistoso dell'emarginazione obbligata del maschio (che sarebbe stata una presa di posizione iperconnotata sul piano ideologico, di una conflittualità scontata e volgare), ma come fenomeno che scorre parallelamente al suo *esaurimento* e alla sua destinazione all'esilio (sociale e culturale), al suo *sottrarsi alla mischia*. La narrazione procede attraverso una costellazione di 'piccoli fatti' quotidiani e *acentrati* che, in forma di lievi accidenti apparentemente irrilevanti e superabili, scrostano l'intonaco della 'grande storia' centrale (l'edificio della famiglia) che si polverizza e accumula detrito su detrito, perde pezzi a ogni inquadratura fino a restare un cumulo di calcinacci. La storia, come un frutto fatto a strati, si sfoglia in rivoli di crisi, in disastri sopportabili, in tragedie rinviate, in catastrofi sospese, fino a che la vocazione maschile al fallimento e alla rinuncia non diventa conquista di una posizione definitiva: l'*esonero* sociale, culturale, affettivo, che si tinge di malinconia e di sottile ironia condivisa da tutti (personaggi e spettatori).
L'andamento *discensionale* della storia illustra non tanto la decadenza di una società spazzata via dai tempi e rimpiazzata da rapporti nascenti non ancora ben definiti, quanto il *deperimento* lento di un mondo che scivola nel silenzio della morte o in una 'femminilizzazione' inevitabile per salvare il guscio della famiglia (la morte del capo di casa; la trasformazione del vecchio zio Gugo in una dolce 'nonnina' che fa la maglia). Il conte Leonardo, il capo-famiglia squinternato e 'nomade', è forse il Bruno Cortona del *Sorpasso* che trent'anni dopo si affanna ancora a mani-

Dall'alto, Giuliana De Sio, Catherine Deneuve, Liv Ullmann e Athina Cenci; Liv Ullmann e Giuliano Gemma; Giuliana De Sio e Paolo Hendel

Liv Ullmann

polare l'amante e la moglie per farsi finanziare imprese fallimentari; un uomo che celebra la sua uscita di scena con la stupidità di una disgrazia ridicola (precipitare in una scarpata durante una banale manovra a marcia indietro, altro segnale metaforico della perduta centralità del maschio).
Ma il conte Leonardo è, nonostante tutto, ancora una figura maschile centrale, sia pure opacizzata dagli insuccessi a catena negli affetti e negli affari; una figura che cerca di mantenere il decoro dello stile, l'immagine di una decadenza 'grandiosa', una canaglieria tutto sommato innocua accanto all'innocenza dell'impostura infantile, all'incompiutezza autolesionista della sconfitta patetica che ha ancora qualcosa di nobile (al quale fa da contrappeso un comprimario di terz'ordine che, dietro una patina di educato pragmatismo sentimentale e 'contabile', amministra la proprietà in sfacelo e tenta di acquistare in un solo colpo la 'roba' e la padrona).
Il tono elegiaco del film attutisce la durezza della vicenda, l'epos rovesciato del 'grande tutto' che si sfalda, la famiglia 'larga', composita, un po' sana e un po' ammalata, nella quale viene a galla qualche avanzo marcio, qualche conflitto volgare: una questione di soldi, in fondo, che per un attimo mette a nudo un cannibalismo superstite, una 'anarchia della decadenza' sublimata nella maschera della delicatezza che si decompone, si decolora e si sfalda nella 'diaspora' del nucleo familiare, provvisoriamente ricucita dalla 'società femminile' che alla fine del film si raccoglie (e si riconosce) dinanzi a una tavola da pranzo.
Sceneggiatura e regia hanno opportunamente usato il registro della malinconia soffusa per le cose che si spengono poco a poco, in una forma indolore che si acutizza d'un tratto quando si scopre che queste cose e questi affetti sono ancora vivi e cocenti sotto la cenere degli automatismi quoti-

diani, dietro la leggera acquiescenza dell'abitudine al declino: perché non c'è qui nostalgia per ciò che è gia morto, ma per ciò che, in forme stranamente inaspettate, previste solo a metà, scivola verso una lenta rovina. È l'atmosfera *elegiaca* del declino che, come ha osservato Northrop Frye, «è spesso accompagnata da un diffuso, rassegnato e melanconico senso del trascorrere del tempo, del mutamento e della sottomissione del vecchio ordine al nuovo».

Il lento rovinare del 'grande tutto' ha un testimone e un custode privilegiato, la dolce tata Fosca (la sensibile Athina Cenci) che, come il vecchio Firs del "Giardino dei ciliegi", si assume la cura della casa e degli affetti che scivolano nella disgrazia, assistendo con il cuore forte dei semplici la sventura troppo a lungo elusa, ancora leggera e fin troppo sopportabile, ma contro la quale non si può fare niente, perché non vi sono i registri delle colpe e delle condanne da tenere aggiornati, ma solo l'irrevocabile metamorfosi del vecchio nel nuovo. Allo stesso modo, la 'messa in pensione' del maschio assume l'aspetto di una carnevalizzazione tutto sommato riverente, perché avviene in sua assenza; perché è nell'assenza, nella latitanza del maschio, che le donne rivivono: nella colpevolezza di un'assenza che è ignavia e mancanza di forze, rimpiazzata dai simboli puntuali, precisi, di una femminilizzazione del maschio che rende più facile la sopravvivenza della donna.

Il cast, formato da attori di rilievo internazionale, specializzati, per così dire, in ruoli specifici a seconda dei 'generi' più frequentati, consente anche una lettura del film secondo la chiave di un nuovo divismo discreto e più intenso, una sorta di antologia di 'fisionomie' eteroclite dirette con il tatto più sensibile e accorto. Fra queste fisionomie del divismo 'sottotono', emerge il grande Bernard Blier, insuperabile figura di vecchio esiliato ma resistente a oltranza in una perdita di identità che non rinuncia alla vita; così come si staglia una Liv Ullmann rotonda e salda, dotata di una bellezza piena e soddisfatta al di là del talento erotico, per offrirsi come immagine di una corporeità femminile che è sinonimo di 'casa' e sicurezza anche nel disfacimento dei valori consolidati.

Inquieta e distrattamente 'moderna' la bellezza placata di Catherine Deneuve, in un ruolo sommesso, quasi 'sottovoce', ricco di dettagli caldi e vibranti, in un bel contrasto con la tenerezza spontanea e ingenua di Lucrezia Lante Della Rovere.

Speriamo che sia femmina

Italia. 1986. ***Regia:*** Mario Monicelli. ***Soggetto:*** Tullio Pinelli. ***Sceneggiatura:*** Tullio Pinelli, Suso Cecchi d'Amico, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli. ***Fotografia*** (colore): Camillo Bazzoni. ***Montaggio:*** Ruggero Mastroianni. ***Scenografia:*** Enrico Fiorentini. ***Costumi:*** Mario Altieri. ***Musica:*** Nicola Piovani. ***Aiuto regista:*** Giacomo Campiotti. ***Interpreti:*** Liv Ullmann (Elena), Catherine Deneuve (Claudia), Giuliana De Sio (Franca), Philippe Noiret (Leonardo), Giuliano Gemma (Nardoni), Bernard Blier (zio Ugo), Stefania Sandrelli (Lolli), Lucrezia Lante Della Rovere (Malvina), Paolo Hendel (Giovanni), Athina Cenci (Fosca). ***Produttore:*** Giovanni Di Clemente. ***Produzione:*** Clemi Cinematografica (Roma), Producteurs Associés (Paris). ***Distribuzione:*** CDE. ***Durata:*** 108'.

FILM

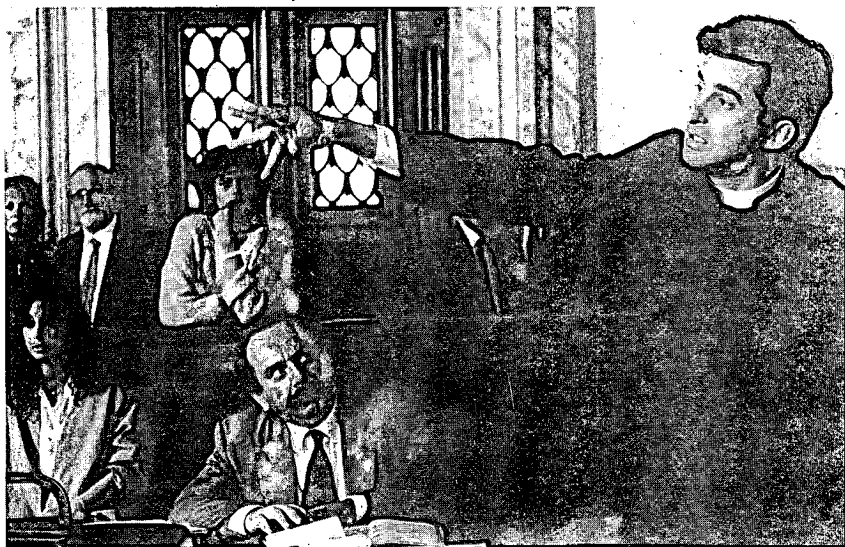
La messa è finita: un severo Nanni Moretti

Enrico Magrelli

Don Giulio pronuncia la formula rituale che chiude la messa, durante la quale è stato celebrato il matrimonio tra Cesare e Antonella, e prima di lasciare l'altare per un viaggio alla volta di una missione ai confini del mondo, si volta verso gli amici con un sorriso sospeso tra la tenerezza e la sorpresa, la serenità e lo stupore: lo sposo invita la sposa, gli innamorati di un tempo tornano a unirsi nei passi di danza, i fedeli si lasciano trascinare dalle note di una canzone, un bambino, con una palletta rossa in mano, passeggia divertito tra le coppie che nel ballo ritrovano un'armonia astratta e ideale, eterna e effimera come le tante, vane verità racchiuse nelle canzonette.

Se le sequenze di ballo nel cinema scatenano, nell'incrocio degli sguardi, nella geometria dei corpi, nella definizione della scena, nella tensione e nella scansione formale, le pulsioni dei personaggi e le 'emozioni' delle strutture narrative, nella chiusura di *La messa è finita*, quinto film di Nanni Moretti, si elidono i contorni del discorso amoroso a favore di immagini che, nello stesso tempo, sono reali e proiezioni del protagonista, desiderio e realizzazione di un ordine e di un mondo incapaci di mutazioni, di trasformazioni, di opacità. Un mondo placato, senza ambiguità o contraddizioni, inganni o finzioni, tristezze o infelicità, un universo impossibile perché spazio compiuto di tutte le possibilità di una generazione, dell'adeguamento non nevrotizzato alla *realtà*, della dissoluzione della retorica impotenza a essere normali. Una impotenza che uno degli amici di Don Giulio, Andrea, accusato di terrorismo, osserva, in confessione, riluttante, inconsapevole e irresponsabile della propria identità di terrorista non pentito: «Stavo pensando che in fondo, anni fa, ero come voi... e poi, a poco a poco... gli altri hanno messo al mondo dei figli, sono partiti, tornati, hanno imparato un lavoro, hanno cambiato lavoro, hanno cambiato religione, opinioni politiche e solo io sono rimasto dove ero. Non so fare niente, e non ho cambiato niente... Perché proprio io?».

L'*io* di Andrea e la soggettività di Don Giulio, come quelli di Cesare, Saverio, Astrid, Valentina, Gianni, nel ballo finale sembrano sottrarsi a quella fluidità priva di pause, nella costante ricerca di un posto o un luogo o una funzione, che attanaglia i personaggi morettiani. La danza fissa tutti i personaggi in una visione onirica che impone allo spettatore una rapida, melanconica regressione nel tessuto del film e assicura al testo una grande forza retroattiva. Il racconto scivola verso la sequenza in cui, accompagnati dalla stessa canzone di Lauzi, il padre e la madre, Don Giulio e sua sorella, in terrazza, mimano la felicità della scena familiare, e deborda

aprendosi alle sequenze di ballo, inattese e improvvise, degli altri film (*Sogni d'oro, Ecce Bombo*), ma soprattutto slitta verso le 'unità' segrete, più tormentate e dolorose del cinema di Moretti: la costruzione, ostinata, di simulacri narrativi identificabili, di sintonie non superficiali con uno spettatore-modello, di un'area razionale abitata da ossessioni, indizi, valori vincolati alla saldezza di un progetto d'autore e alla labilità di un'autonomia cinematografica. Le 'figure' morettiane si installano, film dopo film, vicenda dopo vicenda, agili a spostarsi e rapide a crescere tra un intreccio e l'altro, nella zona franca in cui il cinema sembra garantire l'egemonia dell'ordine mentale sulla confusione del mondo.
Moretti è uno dei pochi registi che abbiano scelto di modellare la propria filmografia sulla biografia immaginaria di un personaggio (Michele Apicella) pedinandone, incalzandone, descrivendone amorevolmente i turbamenti, le incertezze, le illusioni, le mitologie, le severità e le irritazioni nel corso degli anni. Michele come *doppio*, specchio e ombra, e quindi luce e oscurità dell'autore e della sua etica, più che della sua poetica, ma anche riflesso sfuggente di una generazione, di una identità, di un soggetto collettivo. Interpretare, però, l'autonomia narrativa di Michele Apicella e dei personaggi a lui correlati come *sintomo* romanzesco di Moretti o di una microsocietà sopravvissuta ai sommovimenti della fine degli anni sessanta è una riduzione violenta, un'equazione che esclude un'osservazione più diretta di quel *petit théâtre* in cui azioni, sentimenti, avvenimenti, personaggi riaffiorano, ogni volta a partire dal 1976 (*Io sono un autarchico*). Un *petit théâtre* che, come in pochissimi altri cineasti, diventa lo *scenario* fondamentale per esercitazioni di stile, per teorizzazioni morali, per verifiche di 'commedie e proverbi'. Michele Apicella, con la famiglia e gli amici, esibisce e impatta costantemente con l'arredo, gli attrezzi, gli oggetti, le parole, i materiali costitutivi di una messa in scena fondata su unità minime del racconto, su scene brevi, montate con secchezza, senza compiacimenti, quasi brutali nella loro inferenza diegetica.

Giovanni Buttafava e Nanni Moretti

Margarita Lozano e Nanni Moretti

Scarpe, dolci, canzoni, amori frustrati, rifiutati o perduti, scuole, esami, poesie adolescenziali, nostalgie degli anni trascorsi, bar, ideologie 'sbagliate', amnesie storiche, feste, telefonate, litigi, contesti familiari, nomadismo metropolitano, chiacchiere, coppie, solitudine, vecchie foto, pallette rosse, memorie infantili, sogni e incubi sono i luoghi narrativi intorno ai quali si annodano le trame di *Io sono un autarchico* (1976), *Ecce Bombo* (1978), *Sogni d'oro* (1981), *Bianca* (1984) e *La messa è finita*. Moretti, abbandonato Michele al destino carcerario del film precedente, radicalizza il punto di vista narrativo, una prima persona indiretta che pone, al centro dei suoi film e delle singole scene, il protagonista come filtro, spettatore, testimone di tutto quel che è dicibile e visibile, identificandolo con un prete che sublima nel ruolo religioso la curiosità e lo sforzo di soccorrere, comprendere, aiutare gli altri e l'impotenza di insegnare al mondo il mistero della felicità.
Il film si apre, come *Bianca*, con un trasloco. Michele lasciava la casa della famiglia per una nuova abitazione e Don Giulio da una piccola isola si sposta in una parrocchia di periferia e in questo spostamento si ferma nella casa dei genitori.
Il trasferimento rappresenta, pragmaticamente e simbolicamente, una cesura, una frattura in un percorso biografico e accentua lo spaesamento e la mobilità della coscienza che marcano personaggi, spesso smarriti o disorientati in un gioco di parole o di autorappresentazione di se stessi, nella suggestione di ruoli avuti in prestito. Don Giulio ripercorre le stanze e i corridoi della casa-scena familiare, per poi entrare in una stanza in cui, su una parete, è riconoscibile una lontana foto di Moretti-Michele ai tempi di *Io sono un autarchico* e tra i vecchi oggetti ricompare la palletta rossa che è giocattolo, 'cosa freudiana', 'rosebud' casalingo. È come se Don Giulio entrasse per un'ultima volta nella stanza in cui aveva abitato molti anni

prima. Moretti e Don Giulio tornano nella stanza di Michele di *Ecce Bombo* e di *Sogni d'oro* e il 'ritorno al passato' è la preparazione definitiva al distacco, al congedo, allo slittamento verso un'altra vita cinematografica, verso un altro punto di rottura.
La casa dei genitori è sempre quieta e luminosa e tutto sembra sottolineare una continuità, una stabilità, ma l'identità di alcuni tratti amplifica e rende più drammatiche le differenze. Gli amici hanno perduto se stessi lungo diverse linee di fuga, e Don Giulio li ritrova in una condizione di stasi, in una *impasse* densa di incertezze. Saverio si è separato da Astrid e lentamente si isola in casa, sottraendosi al mondo; Cesare dapprima si converte al cattolicesimo, poi vuole diventare sacerdote e infine decide di sposarsi; Andrea è in carcere da molti anni; Gianni vende libri e cerca il piacere omosessuale nello squallore clandestino delle sale cinematografiche; Valentina, la sorella, medita di lasciare il fidanzato e di abortire; il padre si innamora di una donna molto più giovane e abbandona la famiglia. Don Giulio non ha l'energia, come Michele, di guardare, spiare, interrogare o addirittura uccidere e si arrende a un'immobilità disperata, amara, aspra. L'immobilità di chi dialoga invano con la madre morta: «Mi sentivo al sicuro da piccolo... perché sapevo che c'eri tu. È bello essere bambini, non avere responsabilità... nessuno che ti chiede niente (...). L'avrai capito quanto ti volevo bene? Perché l'hai fatto? Ora chi ci pensa a me?».
Nanni Moretti ha prosciugato con severità l'andamento già stringato del suo modo di raccontare. Ha cancellato tutti gli appigli, le tracce, le indicazioni comiche o ironiche del suo 'piccolo teatro'. Ha sfumato fino ad azzerarla quella venatura, più sarcastica che ilare, che ha generato molti equivoci nelle interpretazioni dei suoi film, talvolta considerati come uno dei modelli forti della nuova comicità degli anni ottanta. La scelta di un intreccio esplicitamente drammatico si associa a un notevole arricchimento formale, e la struttura narrativa è il risultato di una operazione di scavo sulla sceneggiatura, ripetutamente sfrondata, essiccata e ricondotta a due o tre linee, strati, livelli del racconto. Questa espressione, combinata con un montaggio strettissimo in cui resiste solo l'essenziale, produce un testo in cui personaggi e sentimenti si manifestano solo su uno *scenario* rarefatto: una danza, una visita a una vecchia stanza, un monologo-dialogo con la madre. Ogni 'ritorno al passato' e all'ordine immaginario in esso presupposto si rivela solo una questione di *scene madri*.

La messa è finita

Italia. 1985. ***Regia***: Nanni Moretti. ***Soggetto e sceneggiatura***: Nanni Moretti, Sandro Petraglia. ***Fotografia*** (colore): Franco Di Giacomo. ***Montaggio***: Mirco Garrone. ***Scenografia***: Amedeo Fago, Giorgio Bertolini. ***Costumi***: Lia Morandini. ***Musica***: Nicola Piovani. ***Interpreti***: Nanni Moretti (Don Giulio), Margarita Lozano (la madre), Ferruccio De Ceresa (il padre), Enrica Maria Modugno (Valentina, la sorella), Marco Messeri (Saverio), Roberto Vezzosi (Cesare), Dario Cantarelli (Gianni), Vincenzo Salemme (Andrea), Eugenio Masciari (Antonio, l'ex parroco), Luisa De Santis (Lucia), Pietro De Vico (frate del convento), Giovanni Buttafava (avvocato di Andrea), Luigi Moretti (giudice). ***Produttore***: Achille Manzotti. ***Produzione***: Faso Film. ***Distribuzione***: Titanus. ***Durata***: 95'.

Maccheroni: Scola in viaggio

Claver Salizzato

Il Viaggio — attraverso i ricordi (*C'eravamo tanto amati*, 1974), la storia (*Ballando ballando*, 1984) e lo spazio (*Riusciranno i nostri eroi...*, 1968; *Trevico-Torino*, 1971) — ha molto di frequente contrassegnato il cinema di Ettore Scola, come una nota familiare, un motivo caratteristico del suo repertorio. Non per nulla, fra le tante collaborazioni alla sceneggiatura che ne costellano il passato di scrittore, troviamo quel *Sorpasso* (Dino Risi e Gassman del '62) che, oltre a rappresentare il prototipo (e, forse, anche l'epigono), della 'commedia italiana' anni '60 — cioè l'autentica *comedy italian-style* — è probabilmente uno dei pochi film *on the road* (in modo esplicito) che la cinematografia italiana possa vantare. Essere 'sulla strada', 'in viaggio', ha il senso di uno *status*, una condizione picaresca e tragicomica, un'umanità che si esprime al momento di andare in scena senza copione (come nella commedia dell'arte, di cui Scola riconosce gli influssi: «La commedia all'italiana» dice a Monicelli in *Cinema italiano. Ma cos'è questa crisi?*, Laterza, Bari, 1979, «nasce su parecchi innesti: la commedia dell'arte, le maschere, il teatro dialettale»), una poetica, quasi, del 'saltimbanco'.

È questa, in poche parole, la misura di *Maccheroni*, ultima fatica (dopo le raffinatezze cosmopolite di *Il mondo nuovo* e *Ballando ballando*) del regista campano (nato infatti a Trevico, in provincia di Avellino) riapprodato infine alla propria 'terra', l'Italia, il Sud, la Commedia delle tradizioni, *old style*. Un Viaggio, appunto: nei ricordi (memorie di un'antica amicizia fra i due protagonisti Jack Lemmon e Marcello Mastroianni), nella storia (passata: vecchie foto dei tempi di guerra con Lemmon in divisa da ufficiale Usa; e presente: odierni fotogrammi del 'mal di vivere' contemporaneo, fatiscenza della città, camorra, droga, racket...) e nello spazio (Lemmon che viene dall'America, e attraversa il malessere meridionale, dentro e fuori da un'auto, o di corsa fra i vicoli, le scale, le strade). Ma soprattutto nel 'cuore' di Napoli, palcoscenico — così come da sempre vuole la sua immagine (da Vittorio De Sica ai De Filippo, a Sophia Loren) — della quotidiana recita per sopravvivere.

Il 'guitto' sembra essere infatti, in questo film, l'ideale artistico di Scola (ma non è escluso che egli abbia costantemente inseguito tale modello durante tutta la sua carriera): una 'finzione' che non smette mai, che si confonde e si mescola con la realtà, al punto da non poterne più distinguere i contorni, i confini del falso (lo spettacolo) da quelli del vero (la vita), il personaggio dall'essere. Scola tenta, con *Maccheroni*, una manovra ambi-

Jack Lemmon e Marcello Mastroianni

ziosa, un'opera quasi consuntiva, una farsa esemplare: vi introduce il registro della 'tragedia' e dell'apologo (che, d'altra parte, non gli è mai stato estraneo), ma con la segreta (o inconscia?) aspirazione, stavolta, di ricongiungersi a una scuola teatrale che sia anche (oltre che profondamente italiana e storicizzata) una palestra di filosofia dell'esistenza. Forse pirandelliana: i due protagonisti che il regista esibisce al pubblico sono effettivamente 'in cerca d'autore', sembrano recitare 'a soggetto', indefiniti nei loro caratteri, quasi senza un finale, tragici, in fondo, come clown, mascherati di se stessi e impotenti a sciogliere la finzione. Mastroianni (che non è nuovo a Pirandello se pensiamo alle recenti interpretazioni di *Enrico IV* e *Le due vite di Mattia Pascal*), da un lato, con quel suo segreto sdoppiamento nell'immaginaria e fantastica figura dell'americano che scrive lettere da paesi lontani, raccontando imprese e avventure eroiche o che invia regali alla fidanzata di un tempo, per il suo matrimonio; e Lemmon, dall'altro, ancora rinchiuso nel proprio yankeesmo tutto dollari, efficienza e business, ma suscettibile presto di progressivi inteneramenti, da entusiasta neofita, per le abitudini partenopee, la gente, la famiglia dell'amico (al punto da decidere di restare in Italia).
'Lazzaro' entrambi: il primo realmente, per essere resuscitato da uno stato di catalessi (ritorna spesso, nel film, questa capacità di vincere la morte che possiede il personaggio di Mastroianni, e anche l'epilogo ne riprende il tema: la famiglia riunita, con Lemmon, che nulla ha potuto per salvare il compagno colpito alla testa da un malvivente con il calcio di una pistola, attende che il defunto si 'risvegli' e suoni la solita campanella, prova dell'avvenuto 'miracolo'...), il secondo idealmente, per essere invece stato l'oggetto di un processo di 'riconoscimento' che ne ha via via modificato (appunto) la condizione esistenziale.
Maccheroni, quindi, non vuol essere soltanto — nelle intenzioni del suo autore — un recupero in grande stile della commedia 'all'italiana' (quella nobile dei Risi, dei Monicelli, dei Comencini e degli Scola, che possiede all'interno del proprio 'corpo' comico risvolti molto seri e persino una sua etica), così come anche gli americani hanno imparato ad amarla e apprezzarla (e indubbiamente il film è pensato anche per essere esportato nel circuito Usa), ma soprattutto una 'parabola' (ancora una volta ritorna la figurazione del Viaggio) universale dell''italianità'. Scola vorrebbe condensare, distillare, sfrondare e rendere archetipico — come negli esempi migliori del genere, dal *Sorpasso* a *Il boom*, da *Un americano a Roma* a *La grande guerra*, passando per Fellini e la letteratura del '900 — un carattere, uno spirito, una storia. Annoverarsi nella schiera degli «artisti popolari», com'egli stesso li definisce, «mediatori fra il mondo delle idee, della tensione, della passione conoscitiva e la coscienza collettiva. Come ci sono opere 'intellettuali' che sono operazioni 'ignoranti' — continua nell'intervista già citata con Monicelli — così esistono opere 'popolari' altamente intellettuali».
Eppure *Maccheroni* manca in parte questo bersaglio, e alla prova dei fatti si rivela sotto questo punto di vista esile: nonostante la grande 'guittaggine' (che ricorda, appunto le maschere della commedia dell'arte) di due attori giunti a una sfolgorante 'maturità' (Mastroianni va visto anche in *I soliti ignoti vent'anni dopo*), nonostante una Napoli da 'neorealismo', senza trucco, kafkiana, squallida e folcloristica quanto basta per il mercato este-

ro, contro la suggestione di un finale da *Miracolo a Milano*, il film un po' si affievolisce. Scola sembra titubante, e appare qualche acciacco dell'età, qualche mezza tinta, qualche colore poco convinto: quella che potrebbe essere un'opera crepuscolare (sempre dal punto di vista, sardonico, della famosa e illustre commedia all'italiana), quasi commemorativa e perfino 'epica' (come certi western di Sergio Leone) nel suo tentativo di coniugare *Natale in casa Cupiello* con *Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?* (*Avanti!*, dello 'sfrontato' Billy Wilder), rimane invece scalpitante, in attesa che il 'mossiere' si decida a gettare il 'canapo', dando così inizio alla corsa.
Ma ci sono solo due 'caratteri' in questo film, ognuno alla ricerca della propria umanità (ossia della propria verità d'uomo: e ancora una volta Pirandello), ognuno in lotta con il trascorrere del tempo, per continuare a esistere oltre e fuori la *rappresentazione*; e c'è, abbiamo detto, la 'scena' di Napoli, non soltanto un luogo, una geografia, ma un teatro, uno schermo cinematografico, uno 'studio' (se fosse a Hollywood) naturale, più vero della verità, più vero della finzione. *Napoli d'altri tempi*, *Napoli milionaria*, *Carosello napoletano*, Napoli *Ieri, oggi, domani*, Napoli *Maccheroni*: Totò e Scarpetta, la 'sceneggiata' ed Eduardo, senza gli inutili barocchismi, la superflua e fastidiosa compiacenza del Piscicelli di *Blues metropolitano*. "Anema e core", "Na voce, na chitarra e nu poch'e luna": una canzone sommessa, goliardicamente storpiata (come quella che Lemmon e Mastroianni contrappuntano a 'vaffancul', semiubriachi, nell'osteria deserta), un amaro riconoscimento di sé (soprattutto in quanto 'genere' e cinema italiano di commedia), il risveglio dopo una sbronza (quella provocata dagli anni del *Boom*).
Maccheroni è tutto qui. Non una parabola, certo, magari un bilancio che meglio non si poteva fare, una scommessa vinta solo a metà, perché tutta non si poteva vincere, un'opera sottovoce diffusa da un vecchio grammofono mono. Certo, Scola potrebbe avere qualcosa da recriminare, ma almeno un pregio da vantare: quello di aver realizzato il primo film 'vero' (né 'verista', né 'neorealista'), senza spregiativi, del nostro cinema: privo di espedienti, *en plein air*, come usavano fare i Rossellini e i De Sica del dopoguerra, dalla parte della vita, come amavano essere i narratori 'verghiani', ma, nello stesso tempo, con l'occhio, meccanico e grandangolare, della cinepresa, dell'*entertainment*, dell''esibizione'.
Il Viaggio di Scola, forse, ha inizio qui, dove termina — proprio con *Maccheroni* — l'altro, della 'commedia all'italiana', partito con tante illusioni dentro lo spyder bianco di Gassman e Trintignan, e tradito dalla noia e da un sorpasso maldestro. Nell'anno 1962...

Maccheroni

Italia. 1985. ***Regia***: Ettore Scola. ***Soggetto e sceneggiatura***: Ruggero Maccari, Furio Scarpelli, Ettora Scola. ***Fotografia*** (colore): Claudio Ragona. ***Montaggio***: Carla Simoncelli. ***Scenografia***: Luciano Ricceri. ***Costumi***: Nanà Cecchi. ***Musica***: Armando Trovaioli. ***Interpreti***: Jack Lemmon (Robert Traven), Marcello Mastroianni (Antonio Jasiello), Daria Nicolodi (Laura Di Falco), Isa Danieli (Carmelina Jasiello), Maria Luisa Santella (portiera), Patrizia Sacchi (Virginia), Bruno Esposito (Giulio Jasiello), Orsetta Gregoretti (attrice di teatro), Marc Berman (discografico francese), Jean-François Perrier (discografico francese). ***Produttori***: Luigi e Aurelio De Laurentiis, Franco Committeri. ***Produzione***: Massfilm. ***Distribuzione***: Filmauro. ***Durata***: 106'.

E Sartre si stufò di Freud

Simona Argentieri

Ben 337 pagine compongono *Freud, una sceneggiatura*, la recente traduzione italiana di *Le scénario Freud* (Paris, Gallimard, 1984), l'impresa che Jean-Paul Sartre affrontò nel 1958, su incarico di John Huston, per la realizzazione di un film sulle origini 'eroiche' della psicoanalisi. L'edizione è arricchita da una brillante e succosa nota finale di J.B. Pontalis, uno psicoanalista francese che Sartre ebbe occasione di incontrare proprio nel periodo in cui si dedicava a questo lavoro e con il quale accarezzò anche l'idea di sottoporsi a una analisi personale; un progetto che, proprio come *Le scénario Freud*, non vide mai la luce.
Difatti, come è noto, questa sceneggiatura originaria non fu mai realizzata; dopo aver approvato la prima 'traccia', Huston fece invece numerose (e per la verità legittime) obiezioni e richieste di modifiche alla prima stesura (che è quella riprodotta in questa edizione) e in particolare pretese drastici tagli. In effetti, se la sceneggiatura avesse dovuto essere realizzata così com'era — «spessa come una guida del telefono!», commentò Huston — non sarebbe durata meno di sette ore!
Sartre si dichiarò sulle prime disposto a collaborare e a modificare il testo («Il pubblico texano non sopporterebbe tante ore di complessi!» fu il suo malizioso commento). Apparentemente di buon grado, dunque, si rimise al lavoro: tagliò sequenze, eliminò personaggi (ad esempio Fliess, il modesto medico berlinese interlocutore di Freud nel famoso carteggio, che era stato trasformato da Sartre in una sorta di satanico proto-nazista prussiano); ma finì anche con l'aggiungere, ampliare, inserire nuove scene e sequenze, fino a ripresentare a Huston una nuova sceneggiatura ancor più lunga della prima. Dopodiché, semplicemente si stufò. Lasciò in giro manoscritti e dattiloscritti e si disinteressò totalmente del loro destino; alla fine, la sua sola richiesta fu che il suo nome non comparisse nei titoli di testa.
Per rendere possibile la realizzazione del film, fu dunque necessario chiamare all'opera due sceneggiatori professionisti, Kaufmann e Reinhart, e finalmente nel 1961 uscì sugli schermi, con modestissimo successo, *Freud: the Secret Passion*. Depurato degli eccessi sartriani, spenti gli entusiasmi eroici di Huston, ingaggiato un Montgomery Clift pieno di soggezione e reverenza per il ruolo del padre della psicoanalisi (dopo tanti ruoli di nevrotico!); sostituita, nel ruolo dell'affascinante giovane isterica Cäcilie, Marilyn Monroe (pare che Anna Freud si fosse opposta rumorosamente) con la più sobria Susanna York, ne derivò quell'opera dignitosa, abbastanza corretta storicamente, ma fondamentalmente noiosa e opaca che conosciamo.

Ma la lunghezza spropositata del testo originario non era la bizzarria più significativa di questa vicenda; perché, a dire il vero, difficilmente si sarebbe potuto pensare a una accoppiata più improbabile di regista e sceneggiatore per mettere in scena la vita di Sigmund Freud con i suoi primi tormenti per la fondazione della teoria e della clinica psicoanalitica.
«Ridurre in film» ha scritto Huston «significa tradurre la complessità in semplicità»; né ci si potrebbe aspettare di meno da un regista che ha trasformato in film la Bibbia! Ma se si deve ammettere che la sua idea di raccontare il giovane Freud «come un avventuriero», «alla maniera di un intreccio poliziesco», era a suo modo affascinante, è però difficile pensare che egli avesse della teoria psicoanalitica più che una suggestione vaga e fantasiosa. Se vogliamo prestare fede a quanto Sartre nel 1959 — durante un reciprocamente deludente soggiorno di lavoro nella casa di Huston a St. Clerans in Irlanda — riferì a Simone De Beauvoir («in una lettera feroce e gaia», commenta Pontalis), pare che egli amasse dire a proposito dell'inconscio: «Nel mio non c'è niente!». Peraltro, neanche Huston riportò dalla sua convivenza con Sartre un'impressione migliore: «Non ho mai lavorato con una persona testarda e categorica quanto Sartre... impossibile avere con lui una conversazione, impossibile interromperlo...» troviamo scritto con stizza e amarezza nel capitolo della sua autobiografia dedicato al *Freud*.
Ma al di là degli scontri di carattere di due diverse 'onnipotenze', alla base del sodalizio impossibile tra questi due grandi c'era forse una reciproca, inconscia, sottile disistima: quella di un uomo di cinema statunitense, avvezzo alla grandiosità e all'agire, verso gli intellettuali astratti e sedentari; e per contro quella di un filosofo europeo in fondo poco incline a prendere troppo sul serio quella forma d'arte spettacolare e popolare che è il cinema. Comunque, almeno all'inizio di questo lavoro 'su commissione', bisogna riconoscere che Sartre, a sua volta, non aveva col mondo dell'inconscio un rapporto migliore: il suo Uomo Ideale, difatti, era tutto coscienza, «finalmente libero da Proust». Buono studioso della psicologia della Gestalt, attento curatore dell'edizione francese delle opere di Jaspers, propugnatore di una psicologia esistenziale, dava invece della teoria psicoanalitica una valutazione scettica e iper-critica e di Freud, infine, pensava che non fosse più che un mediocre filosofo.
Inoltre, non si deve dimenticare di tener conto del fatto che i testi e le fonti sulla materia psicoanalitica di cui Sartre poteva disporre erano allora molto limitati: gli *Studi sull'isteria*, il caso di Dora nelle *Cinque conferenze sulla psicoanalisi*, *L'interpretazione dei sogni*, le lettere di Freud a Fliess e, appena tradotto in francese, il primo volume della biografia di Freud redatto dal suo fedelissimo discepolo Jones. Difatti, se si legge *Le scénario Freud* con una certa attenzione storica, risulta chiaro che l'opera di documentazione di Sartre è stata lacunosa e sommaria e che nel corso del processo creativo numerose sono le licenze e le invenzioni che si sono sovrapposte e intrecciate, spesso in modo quasi inestricabile, alle notizie biografiche reali.
Ovviamente, la trascrizione artistica di una vicenda reale non solo può, ma deve dare una sua interpretazione e creazione del personaggio al di là della banale e apparente oggettività dei fatti; quindi non staremo a dolerci se un autore è infedele al Freud che ci offre l''agiografia' ufficiale. Tuttavia, non si può non restare sconcertati di fronte al Sigmund Freud che ci viene

proposto da Sartre: nervoso, irrequieto, pieno di tic (non fa che mettersi le dita nel naso), vendicativo, ossessionato dalla volontà di rivalersi attraverso il successo delle umiliazioni subite dal padre Jacob e da lui stesso a causa del loro ebraismo («Ho giurato di vendicarmi, sì! Diventando il miglior medico di Vienna!») finisce col somigliare più a un Nevada Smith che all'ironico e poderoso uomo di pensiero che siamo abituati a conoscere. Così, nella prima parte, la scena di Freud con Dora (la celebre Dora!) se poco ci dice degli studi sull'isteria, ha in compenso il ritmo perfetto dei dialoghi e dell'aprire e chiudere di porte del miglior Feydeau!

> FREUD: Cos'è questo libro?
>
> DORA (fuori campo): *Madame Bovary*.
>
> FREUD: Lo vedo. Cosa se ne fa?
>
> DORA: Cosa vuole che si faccia di un libro? Lo leggo.
>
> FREUD: Smetterà di leggerlo.
>
> DORA: Come?
>
> Freud raggiunge la scrivania reggendo il libro in mano. Dora si affaccia con la testa e metà del corpo; è in sottoveste. Freud non la vede: posa il libro in un cassetto e chiude il cassetto a chiave.
>
> FREUD: È disgustoso.
>
> Dora esce in sottoveste dal suo riparo. Batte un piede.
>
> DORA: Lei è insopportabile!
>
> Freud si è macchinalmente voltato, la guarda aggrottando la fronte. È scandalizzato, ma per nulla turbato.
>
> FREUD (con autorità): Non si vergogna? Legge romanzi francesi e osa presentarsi davanti a me in questa tenuta! Stia attenta ragazza mia: di questo passo non guarirà mai.

Sembra che Sartre si sia qui divertito a sceneggiare le inibizioni nevrotiche di Sigmund più che l'isteria di Dora!
Contrariamente a quanto ci si sarebbe potuto aspettare, dunque, Sartre non indulge né a pesantezze di psicologismi, né a lungaggini di dialoghi teorici; semmai, ha ceduto fin troppo alle esigenze hollywoodiane delle caratterizzazioni esplicite, schematiche e ripetitive dei personaggi e delle situazioni: ad esempio, i circa venti sigari che fa accendere a Freud con sguardo cupo e pensoso!
Al di là della questione della fedeltà storica, al di là della sterminata lunghezza e delle specifiche, veniali carenze tecniche di sceneggiatura, è comunque molto arduo dare una valutazione di quest'opera sia dal punto di vista psicoanalitico che cinematografico. Se seguiamo la sceneggiatura nel suo sviluppo, è però chiaro che seppure Sartre cominciò questo lavoro su commissione (teniamo conto che l'offerta era accompagnata da un molto lauto compenso; una motivazione — sia detto senza malizia — tutt'altro

che spregevole) progressivamente, invece, si lasciò prendere dal fascino dell'avventura psicoanalitica e fu sedotto, non solo a livello intellettuale, ma fino al più intimo e personale livello emotivo, dalla scoperta del mondo inesplorato dell'inconscio. Sembra che l'impegnarsi in questo lavoro abbia evocato in Sartre il bisogno di confrontarsi con una sfida totale: colmare il vuoto che aveva visto spalancarsi, grazie all'incontro col pensiero di Freud, tra la 'trasparenza' della coscienza e — come scriverà in seguito con felice definizione — l'«opacità» dell'inconscio e della follia.
Inoltre, quale uomo di acuto e autentico senso del teatro, non poteva non rimanere profondamente attratto dai 'casi clinici'; da quelle fanciulle viennesi malate di isteria, protagoniste di drammatiche 'rappresentazioni' sceniche delle loro sofferenze e delle loro inconsce, conflittuali passioni. Veramente bella, di straordinaria potenza ed efficacia espressiva (tanto che non ci si cura più della fedeltà documentaria) è difatti tutta la terza parte, con lo svilupparsi ineluttabile del rapporto tra il dottor Freud e la sua paziente Cäcilie, bella, nevrotica e infelice, uniti da un vincolo di rivalità e alleanza, amore e odio, seduzione e colpa; mentre su tutto, anche sulla umana pietà, domina l'ostinata ricerca di Freud della verità.
Ancor più bella e drammatica è la scena finale (nella versione cinematografica ne resta appena un pallido ricordo) del funerale del padre di Sigmund, Jacob. Giustamente Pontalis segnala come il rapporto col padre sia il punto cruciale in cui la fatale disillusione di Sartre per l'immagine paterna si incontra creativamente con l'elaborazione freudiana del complesso di edipo a partire dalle sofferte vicende personali che ne sono alla radice. Aggiungerei che anche Huston ha coltivato una sua personale ossessione con l'immagine del padre, ma di tutt'altra portata: come sappiamo dai suoi diari, egli vedeva raffigurato in Moby Dick un dio-padre maligno e crudele, che «gode a tormentare gli uomini»; mentre Achab (sappiamo che Huston aveva immaginato in questo ruolo suo padre Walter e poi se stesso) era, a suo avviso, «il Grande Bestemmiatore, che non negava Dio».
Qui sta ancora una volta l'inconciliabilità tra il regista e il Freud di Sartre — infine dolorosamente fedele al Freud reale —, che dice davanti alla tomba del padre: «Io sono solo e il cielo si è svuotato». Mentre Huston non ha mai rinunciato a popolare il suo cielo — o il suo mare — di un'immagine paterna ancora idealizzata e divinizzata, sia pure nel male, contro la quale continuare a scagliare con cocciuta fedeltà la sua ribellione e la sua accusa.
L'incontro con Freud, dunque, ebbe un significato molto diverso nella vita psicologica e creativa di queste due grandi personalità: per Huston sembra abbia rappresentato un'esperienza a suo modo conclusa ed esaurita; mentre per Sartre costituì un momento di crisi e di riorganizzazione interna di cui possiamo vedere il segno in molte sue opere successive: *L'idiota della famiglia*, *Le parole* e, inevitabilmente, l'*Autobiografia* (un'altra opera incompiuta!) durante la stesura della quale sappiamo che Sartre usava appuntarsi i suoi sogni. Paradossalmente, invece, proprio in *Freud, una sceneggiatura*, di questa evoluzione interiore si coglie appena qualche traccia.

Jean-Paul Sartre: *Freud, una sceneggiatura*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 352, L. 26.000.

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985, in 8°, pp. 436, ill., L. 50.000.

Il volume si aggiunge agli altri due pubblicati dal medesimo editore negli ultimi anni (*La natura non indifferente*, 1981 e *Il colore*, 1982) nel quadro di una traduzione completa delle opere ejzenstejniane pubblicate a Mosca tra il 1963 e il 1970 con il titolo *Opere scelte in sei volumi*, traduzione che viene curata da Pietro Montani e che presenta tre motivi di particolare interesse: è la prima in una lingua occidentale (questo libro era finora leggibile solo nell'edizione russa), è fatta direttamente dal testo russo (contrariamente ad altre traduzioni di note opere ejzenstejniane in italiano, fatte da edizioni in lingua inglese), e infine, com'è il caso di questo volume sul montaggio, presenta in buona percentuale brani che non sono stati pubblicati neppure in Unione Sovietica. In altri termini, questo libro di 450 pagine costituisce in una buona metà la prima edizione mondiale di manoscritti conservati presso il Museo Ejzenštejn di Mosca che non avevano mai finora visto la stampa, neppure nell'edizione russa delle opere scelte. Si tratta di brani di grande importanza, per la cui interpolazione Pietro Montani si è avvalso della collaborazione di Naum Klejman, che del Museo Ejzenštejn è il direttore. Brani che sono stati poi riordinati e organizzati in volume da Pietro Montani con la collaborazione di Francesco Casetti, che è anche autore del bel saggio introduttivo che apre il libro.
Teoria generale del montaggio traduce un lungo saggio scritto dal regista e teorico sovietico tra il 1935 e il 1937, in un periodo cioè in cui era quanto mai forte la riserva del regime stalinista nei confronti dell'autore del *Prato di Bežin*, un film 'fallito', che Ejzenštejn inizia appunto nel maggio del 1935 ed è costretto, dopo mille peripezie, a interrompere nel marzo del 1937. La polemica contro il suo preteso formalismo trova in questo scritto un'implicita messa a punto: è proprio il concetto di montaggio nella sua proposizione più generale che vale a saldare insieme la ricerca di linguaggio e quella restituzione della realtà che con molta confusione burocrati come Dinamov o Šumjackij richiedevano all'arte quasi come una patente di legittimazione.
«Nominare un oggetto significa sopprimere i tre quarti del piacere di una poesia». Queste parole di Mallarmé vengono citate da Ejzenštejn come esempio tra gli altri dell'intenzione stessa che muove il principio del montaggio. Non basta mostrare brani di realtà. Bisognerà piuttosto lavorare il reale, scomporlo, comprenderne le linee di forza e restituirle mediante una sapiente produzione artistica, che sarà inevitabilmente costruzione di un nuovo mondo, diverso da quello dei fenomeni osservati ma proprio per questo capace di ridarne il senso, di spiegarlo, di renderlo produttivo per lo spettatore. Il nodo della polemica ejzenstejniana con il realismo socialista è proprio qui: fare il calco della realtà significa per Ejzenštejn, a differenza dei dogmatici stalinisti, rinunciare a produrre senso.
Ma sarebbe un errore considerare questo saggio soltanto sotto questa pertinenza, di risposta più o meno esplicita ai colleghi e ai critici. L'opera va infatti ben al di là delle contingenze, e arriva fino al nodo teorico di fondo dell'arte moderna, non soltanto del cinema. Ejzenštejn si chiede infatti come sia possibile rispettare quella che egli chiama la «rappresentazionalità», vale a dire la singolarità e l'irripetibilità

di un singolo fenomeno e di ogni sua singola parte, e al tempo stesso attingere alla generalità, raggiungendo quella che egli chiama la «immaginità», in cui la «tipicità generalizzata» consente la produzione di senso attraverso un processo emotivo e intellettivo insieme. Tutto il libro gravita intorno a questo problema, illustrandone i molteplici aspetti nelle diverse arti, con una dovizia di esempi e una vivacità di narrazione che fanno del volume un'opera stimolante e, diciamolo pure, divertente. Dall'altare di S. Pietro del Bernini all'Acropoli di Atene, dalla ritrattistica russa al teatro di Stanislavskij, da Omero a Puskin, a Joyce, dai miti più antichi alla moderna antropologia, passano davanti agli occhi del lettore una quantità di materiali che Ejzenštejn smonta e rimonta con geniali intuizioni, rendendo il libro stesso un'opera di montaggio, e certo non tra le minori.
Ritorniamo brevemente all'idea che regge quest'opera di traduzione curata da Pietro Montani, per osservare in conclusione che non ci sembra ormai più possibile altra traduzione che non sia, come questa, operata direttamente sul testo russo, mediante quell'accurato confronto con i manoscritti e il loro difficile ma ricchissimo linguaggio, che solo può ridarci tutte le implicazioni teoriche presenti nel testo. (*giorgio de vincenti*)

Raffaele Milani: *Il cinema tra le arti. Teorie e poetiche*, 2 voll, Modena, Mucchi, 1985, in 16°, pp. 138+296, L. 30.000.

Frutto di una ricerca durata dieci anni, questo lungo e circostanziato excursus storico-teorico — condotto sulle linee di confluenza e sui processi di intercodificazione che definiscono il rapporto del cinema con le arti — è dedicato all'analisi del film sperimentale e d'avanguardia. Materiali editi e inediti formano il corpus dei due volumi volti alla ricognizione di modelli estetici e poetici, attuata secondo il metodo di Luciano Anceschi, nonché alla delineazione di una serie di monografie: Salvador Dalí, Luigi Veronesi, Jean Cocteau, Maya Deren, Andy Warhol.

Giampiero Gamaleri (a cura di): *Il villaggio elettronico di McLuhan - Un libro-trasmissione*, Capone, 1985, in 8°, pp. 90, ill., L. 12.000.

Come indica chiaramente il sottotitolo, si tratta di una raccolta di testi teletrasmessi, opportunamente riveduti e corretti per l'occasione: oltre al programma di Gamaleri (Raidue, rubrica "Primo Piano", ottobre 1984) che dà il titolo al volume, una lunga intervista di Empedocle Maffia, giornalista del Gr1, al pensatore canadese (Raiuno, rubrica "Incontri", ottobre 1972). Seguono tre conversazioni che Gamaleri, da anni studioso e divulgatore in Italia dell'opera di McLuhan, ha tenuto nell'84 con Walter J. Ong, con la vedova di McLuhan e con Derrick De Kerckhove, collaboratore dello stesso McLuhan.

Giorgio De Vincenti: *Andare al cinema. Artisti, produttori e spettatori. Cent'anni di film*, Roma, Editori Riuniti ("I libri di base"), 1985, in 16°, pp. 184, ill., L. 7.500.

Il volume è un'introduzione all'analisi del cinema e dei suoi rapporti con la società. Anche attraverso il linguaggio, semplice e chiaro, conferma i suoi intenti propedeutici, e risulta uno strumento molto utile a quanti si avvicinano per la prima volta allo studio del cinema.

Jean-Loup Bourget: *Il cinema americano - Da David W. Griffith a Francis F. Coppola*, Bari, Dedalo, 1985, in 8°, pp. 206, ill., L. 25.000.

In 200 pagine 90 anni di cinema americano, necessariamente ridotti a schemi ele-

mentari, nonostante la complessità del progetto di Bourget volto simultaneamente a liberare l'analisi critica da certi pregiudizi e metodologie riduttive, a dare un quadro cinematografico non disgiunto dalla storia generale delle arti e della società americane, a privilegiare l'interpretazione — senza poterla sviluppare — sulla elencazione dei dati.

Gian Piero Brunetta: *La guerra lontana / La prima guerra mondiale e il cinema tra i tabù del presente e la creazione del passato*, Rovereto, 1985, in 8°, pp. 70, ill., s.i.p.

Scritto in occasione della rassegna "La guerra lontana", il saggio ripercorre la 'storia cinematografica' della Grande Guerra attraverso le immagini di film noti e meno noti. Brunetta esamina opere storicamente attendibili e opere in cui, al contrario, l'elemento della finzione ha il sopravvento — da *Maciste Alpino* a *E la nave va* passando per *Westfront 1918*, *Il sergente York*, *Orizzonti di gloria* — e mostra il progressivo interesse e il sempre maggior approfondimento con il quale il cinema ha raccontato episodi della guerra 1915-18. Attraverso la sua analisi l'autore individua inoltre, pur con le dovute eccezioni, due differenti modi di narrare gli avvenimenti bellici, corrispondenti a un punto di vista europeo — soprattutto francese e italiano —, e uno statunitense.

Giampaolo Bernagozzi (a cura di): *Il cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario*, Bologna, Patron, 1985, in 8°, pp. 344, L. 17.000.

Bernagozzi, docente di cinematografia documentaria presso il Dams, da anni si occupa di cinema documentario e ha dedicato numerosi saggi all'argomento. Con questa antologia di testi tratti da riviste specializzate, quotidiani e libri l'autore, attraverso una divisione per argomenti (film industriale, cinegiornali Luce, cinema antropologico, archeologico, ecc.), fornisce un'idea precisa dell'interesse per il documentario in Italia.

Riccardo Redi e Claudio Camerini (a cura di): *Cinecittà 1: Industria e mercato nel cinema italiano tra le due guerre*, Venezia, Marsilio, 1985, in 8°, pp. 362, ill., s.i.p.

Nata a lato della IV Rassegna internazionale retrospettiva di Ancona, questa antologia di scritti, tutti selezionati dalla stampa quotidiana e periodica degli anni '20 e '30, si annuncia come la prima parte di una ricerca destinata a occupare almeno un piano triennale di studi, interamente dedicati alla storia del modo di produzione del cinema italiano.

Paolo Cherchi Usai e Livio Jacob (a cura di): *I comici del muto italiano*, «Griffithiana», n. 24/25, 1985, in 8°, pp. 150, ill., s.i.p.

Per la IV edizione delle "Giornate del cinema muto", Pordenone ha dedicato alla produzione comica italiana dell'anteguerra probabilmente la più ampia rassegna mai realizzata, raccogliendo film dalle cineteche di tutto il mondo, organizzando seminari e stimolando ricerche su un fenomeno assai poco studiato per la sua riconosciuta marginalità rispetto alla grande tradizione comica francese e americana.
Nel saggio che apre il volume, Gian Piero Brunetta sottolinea come il comico italiano, a differenza di quello americano, appaia incapace di darsi un'autonomia linguistico-narrativa e di rappresentare un momento culturale eversivo, muovendosi invece su una linea di sostanziale integrazione con una realtà sociale ripetutamente sconvolta, messa in disordine, ma non in discussione.
D'altro canto, Aldo Bernardini propone una ricostruzione storico-critica del fenome-

no, analizzato sia nelle sue costanti di genere, sia nella sua curva temporale: dai primi tentativi, in stretto contatto con la tradizione popolare dello spettacolo italiano e con i modelli francesi, alla gestione seriale, dovuta all'industrializzazione del sistema produttivo, fino all'involuzione sopravvenuta con il periodo bellico.
Da segnalare, ancora, le due analisi monografiche di Paolo Cherchi Usai e Guido Marlia, rispettivamente su Cretinetti e Polidor, e una enorme e accurata filmografia, a cura di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli.

Roberto Turigliatto (a cura di) *Nouvelle Vague*, Torino, Festival internazionale "Cinema Giovani", 1985, in 8°, ill., pp. 358, s.i.p.

Qualcosa di più di un semplice catalogo su una retrospettiva datata 1984 (Seconda edizione del Festival internazionale "Cinema Giovani"), questo denso incastro di testi francesi e italiani, strutturato col rigore delle sistematizzazioni definitive e la tensione, qualitativamente e quantitativamente emergente, dei discorsi non ancora 'chiusi'. La prima sezione raccoglie saggi scritti per l'occasione — fra gli altri da Daney, Bergala, Magny, Ghezzi e Aprà — e i materiali della tavola rotonda organizzata nell'ambito della rassegna. La seconda e la terza parte propongono un'antologia di testi — tutti pubblicati in Francia fra la seconda metà degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, solo in parte già apparsi in traduzione italiana — selezionati sul doppio versante degli autori e della critica.
Turigliatto ha scritto l'introduzione in forma di saggio coniugando passione e lucidità critica sotto un titolo quanto mai emblematico: "Il cinema ha bisogno di amanti", lo stesso usato da Jacques Becker su «Arts», il 18 novembre 1959, per salutare l'arrivo della Nouvelle Vague. Sottesa al rimpianto di quegli anni eccezionali, emerge la tesi che la Nouvelle Vague non sia da considerarsi come una semplice ondata, breve congiunzione temporale di fenomeni esplosivi, ma piuttosto come un movimento che è stato capace di plasmare tutto il cinema futuro. E l'augurio è che questa 'azione' continui ancora. «Nell'epoca in cui si fronteggiano i tetri cultori dell'immaginario senza immaginazione (...) e gli spenti difensori del più accademico 'cinema d'autore' — scrive Turigliatto — mi piacerebbe pensare che l'idea di cinema della Nouvelle Vague possa ancora servire a rimettere in gioco la speranza».

Giovanni Spagnoletti: *Junger Deutuscher Film. 1960-1970*, Milano, Ubulibri e Festival internazionale "Cinema Giovani", 1985, in 8°, pp. 310, ill., L. 35.000.

Il 3° festival "Cinema Giovani" di Torino ha dedicato la consueta retrospettiva alle prime opere dei registi che in Germania, tra il '60 e il '70, hanno gettato le basi di quel movimento che sarà poi conosciuto come Nuovo Cinema Tedesco. Pubblicato a lato della rassegna, *Junger Deutuscher Film* è molto più di un catalogo, come del resto tiene a precisare Gianni Rondolino nell'introduzione. Composto infatti da saggi inediti di ampio respiro, documentazione giornalistica, articoli d'epoca, dati filmografici e bibliografici, è quanto di più preciso sia apparso finora in Italia sull'ultimo cinema tedesco, proprio perché ne chiarisce le origini.

Guido Chiesa: *La New Wave - L'ultimo cinema newyorkese*, Torino, Aiace, 1985, in 16°, pp. 96, ill., L. 3.500.

A metà degli anni '70 New York è stata teatro di una vera e propria 'rinascita' delle arti. Anche in campo cinematografico giunsero a maturazione molti dei fermenti fino allora espressi attraverso tentativi sperimentali. L'avventura dei filmmakers newyorkesi — tra i quali Susan Seidelman, Amos Poe, Jim Jarmush, giunti recentemente al successo — è raccontata con passione da Chiesa, che non a caso vive attualmente a New York e collabora con alcuni di questi giovani autori.

Alberto Ravaglioli e Renato Venturelli (a cura di): *20th Century Fox, 50 anni di grande cinema*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1985, in 8°, pp. 122, ill., L. 25.000.

Con una rassegna ricchissima di titoli sono stati celebrati nella primavera del 1985 a Roma i cinquant'anni della 20th Century Fox. Il catalogo della manifestazione presenta un'accurata filmografia di tutti i film prodotti dalla major e brevi biografie dei maggiori cineasti e attori che per essa hanno lavorato. Il tutto, come d'obbligo, abbondantemente illustrato.

John Douglas Eames: *The Paramount Story*, London, Octopus Books, 1985, in 4°, pp. 368, ill., s.i.p.

Laura Delli Colli: *Fare cinema*, Roma, Gremese, 1985, in 8°, pp. 190, ill., L. 38.000.

Il lavoro cinematografico, dalla A alla Z, dall'ideazione alla proiezione, raccontato direttamente con vivace spirito divulgativo dai protagonisti: Ugo Pirro, Sergio Leone, Tonino Delli Colli, Dante Ferretti, Carlo Rambaldi, Ennio Morricone, ecc. Ogni voce illustra una fase di questo viaggio attraverso la macchina cinema, ricostruito come un vero e proprio prontuario di tecniche, arti e mestieri: dal soggettista all'esercente passando attraverso figure meno conosciute come il truccatore, il maestro d'armi o il fotografo di scena.

Stefano Masi: *Nel buio della moviola - Introduzione alla storia del montaggio*, L'Aquila, "Una città in cinema" - Lanterna Magica Cooperativa cinematografica, 1985, in 8°, pp. 290, ill., s.i.p.

Giunta al 5° appuntamento, la rassegna dell'Aquila ha reso un doveroso omaggio alla figura del montatore e fatto conoscere molti segreti del mestiere attraverso seminari pratici a cui hanno partecipato grandi nomi del montaggio in campo internazionale (Guillemot, Baragli, Marks, Ravel, Perpignani). Sul fronte 'teorico', Masi con questo libro ha pensato a far luce su quanti lavorano «nel buio della moviola», tracciando una breve storia — in special modo italiana, — del montaggio, e intervistando i più famosi montatori del nostro cinema. E soprattutto dalle interviste si intuiscono quelle che devono essere le doti principali di un *editor*: creatività, senso del ritmo, capacità di analisi e di sintesi, intelligenza. Parola, questa, che ricorre spesso nell'intervista a Silvano Agosti, il quale — guai a chiamarlo montatore — preferisce pensare al montaggio come a una «regia ritmica»: tanto per restituire al mestiere il suo giusto valore. Anche Masi sembra pensarla così, e si dichiara convinto che «il cinema non si faccia solo con le idee, ma anche con le mani; e che pure le mani possano pensare».

Mario Soldati: *24 ore in uno studio cinematografico*, Palermo, Sellerio, 1985, in 16°, pp. 156, L. 10.000.

Licenziato dalla Cines nel '34 dopo il clamoroso insuccesso di *Acciaio*, Soldati trascorre un anno di allontanamento forzato dal cinema durante il quale, per vivere, tra le altre cose scrive anche *24 ore in uno studio cinematografico*, collocabile a metà strada tra il manuale e il romanzo. Firmato allora con uno pseudonimo, il libro svela, con un po' di ironia e tanto amore, i segreti del 'magico mondo di celluloide'. Brevi folgoranti ritratti di divi, registi, sartine, elettricisti, comparse, aspiranti attrici deluse, si animano tra fondali di cartapesta illuminati da lampade abbaglianti. Diviso in dodici capitoli che illustrano le diverse fasi della lavorazione, questo ano-

malo romanzo riesce a far conoscere aspetti tecnici poco noti del cinematografo, approfonditi — a vantaggio del lettore più attento — in un'ampia appendice ("Un po' di tecnica"). Di piacevole lettura, il volumetto è ricco di intuizioni anticipatrici: l'idea del cinema come industria ma anche come luogo dell'immaginario collettivo, la constatazione del potere fascinatorio dello schermo.

David Morrel: *Rambo 2 - La vendetta*, Milano, Longanesi, 1985, in 8°, pp. 206, L. 15.000.

Con la sua confezione a posteriori, il romanzo sfrutta apertamente le clamorose accoglienze riservate al film dal pubblico di tutto il mondo. Tratto infatti dalla sceneggiatura di Sylvester Stallone e James Cameron, narra le stesse gesta compiute dall'eroe solitario Rambo nel 2° capitolo cinematografico di cui è l'incontrastato protagonista.

Claver Salizzato e Vito Zagarrio: *La Corona di Ferro - Un modo di produzione italiano*, Roma, Di Giacomo, 1985, in 8°, pp. 156, ill., s.i.p.

Edito in occasione della IV Rassegna internazionale retrospettiva di Ancona, il volume raccoglie trattamento, trama in dettaglio, documenti originali e note di sceneggiatura del film, accompagnati da articoli d'epoca, saggi di Grmek Germani, Gori, Salizzato, Zagarrio, interviste a Blasetti, Cegani, Girotti. Uno spazio è inoltre dedicato a Virgilio Marchi (ad Ancona si è anche tenuta una mostra dal titolo "Virgilio Marchi; 100 disegni per un film"), cui si devono le fantastiche architetture della città di Kindaor, ricostruita a Cinecittà.

Adriano Aprà e Riccardo Redi (a cura di): *Sole - Soggetto, sceneggiatura, note per la realizzazione*, Roma, Di Giacomo, 1985, in 8°, pp. 142, ill., s.i.p.

258 metri di pellicola, tutto ciò che resta di *Sole*, film d'esordio di Blasetti e 'caso' mitico nella nostra storiografia cinematografica. Realizzato a cavallo tra la fine del muto e l'avvento del sonoro, *Sole* apparve, fin dalla prima proiezione, come un'opera manifesto, emblema di quella 'rinascita' intorno a cui si focalizzava il dibattito critico e politico dell'epoca. Il film si impose, in effetti, come prodotto diretto della battaglia per un nuovo cinema italiano che su più fronti — teorico estetico, politico ed economico — conducevano le riviste «Cinematografo» e «Lo spettacolo d'Italia», punte culturali avanzate del cosiddetto fascismo di sinistra, aperte anche a intellettuali decisamente anti-regime come Barbaro, Solaroli e Vergano.
Su questi e altri argomenti si sofferma Riccardo Redi nell'introduzione al volume, esaminando le vicende finanziarie dell'Augustus, società produttrice del film, e il significato complessivo di un'operazione artistica ed economica destinata a rappresentare miticamente, nei percorsi a ritroso della critica militante del dopoguerra, una prima tappa fondamentale del processo di emancipazione che avrebbe condotto al neorealismo. Di qui l'estremo interesse della pubblicazione — uscita in occasione del 3° Agrifilmfestival di Orbetello — che ricostruisce, in mancanza del film, perlomeno la sua storia letteraria offrendo materiali inediti (dal soggetto originale di Alberto Boero alla sceneggiatura) messi a disposizione dall'archivio Blasetti e riordinati da Adriano Aprà.

Vari: *Le roman de François Truffaut*, Paris, Cahiers du Cinéma / Editions de l'Etoile, in 4°, pp. 240, ill., F. 195.

Ritratto a più voci, come scrive Serge Toubiana nell'introduzione, dedicato a Truf-

faut dagli amici dei «Cahiers du Cinéma«. Salvo alcune nuove testimonianze, i materiali raccolti sono ripresi dal numero speciale della rivista pubblicato nel dicembre 1984, con lo stesso titolo del volume.

Lindsay Anderson: *John Ford*, Milano, Ubulibri, 1985, 8°, pp. 310, ill., L. 29.000.

Pochi autori possono vantare una filmografia come quella di John Ford: 130 titoli, tra cui molti cortometraggi, realizzati tra il 1917 e il 1961. Proprio a causa della sterminata produzione, i critici hanno spesso preferito dividere l'opera del regista per generi o in periodi, facendo sì che risultassero ancora più evidenti le contraddizioni e le ambiguità considerate tipiche della maniera fordiana. Anderson tenta di ribaltare questo luogo comune della critica, avvicinando Ford senza rigidi ideologismi, ma lasciandosi trasportare dalla grande passione che fin da quando era un giovane critico nutriva per il regista. Per cui tensioni, ambiguità, conflitti, vengono accettati come dati del carattere di Ford, senza per questo farne una, o la sola, chiave di lettura. «Vittima di un'intossicazione da Ford», come lo definisce Kezich nell'introduzione al volume, Anderson riesce comunque a far pienamente luce su una personalità tanto complessa come quella di Ford, dando vita a un'opera che, né saggio né biografia, si legge con rapidità, come un libro di avventure.

Sara Cortellazzo, Daniela Giuffrida, Dario Tomasi (a cura di): *Hitchcock e gli Hitchcockiani*, Torino, Assessorato alla Cultura/Aiace, 1985, in 8°, pp. 136, ill., L. 6.000.

Maestro riconosciuto di grandi autori, da Truffaut a De Palma, e ispiratore di una nutrita schiera di minori, Hitchcock è uno dei registi verso cui intere generazioni di cineasti hanno debiti di riconoscenza. Hitchcockiani dichiarati e hitchcockiani mascherati, tutti sono citati in questo volume che analizza i vari aspetti in cui il cinema del maestro è stato studiato, reinterpretato, derubato, citato. Alle citazioni è anzi dedicato un divertente saggio di Marco Giusti, che a partire dalla famosa scena della doccia in *Psycho*, traccia una mappa delle situazioni più sfruttate e ripetute dei film di Hitchcock.

G. Salza e C. Scarrone: *Il cinema di Carpenter*, Roma, Fanucci, 1985, in 8°, pp. 216, ill., L. 18.000.

Dopo aver tracciato un panorama delle tendenze del cinema fantasy in America, gli autori avvicinano l'opera di Carpenter seguendo lo schema classico dell'analisi della produzione in ordine cronologico, da *Dark Star* a *Starman*. Pur ricco di notizie interessanti e di interpretazioni originali il volume, nei continui riferimenti a film fantastici e horror non sempre citati a proposito, finisce talvolta per perdere di vista proprio Carpenter e il suo cinema.

Luciano De Giusti: *I film di Luchino Visconti*, Roma, Gremese, 1985, in 8°, ill., L. 35.000.

Tutto ciò che riguarda Visconti appare oggi profondamente inattuale. Da questa constatazione muove la 'breve ouverture' di De Giusti, prologo e sintesi di un testo che, pur essendo strutturato esternamente come una filmografia critico-informativa, tradisce il respiro e le ossessioni di una ricerca ben più articolata ed esigente. L'inattualità di Visconti è testimoniata dal lento chiudersi della parabola critico-interpretativa su alcuni percorsi paradigmatici fissi, dopo le infuocate battaglie che hanno eletto il regista, negli anni '40-'50, a essere l'ispiratore e insieme il capro

espiatorio di un momento particolare della nostra cultura cinematografica. A proposito di *Ossessione*, infatti, si è parlato di neorealismo, e a *Senso* è legata la teoria del passaggio dal neorealismo al realismo, dalla cronaca alla storia, formulata da Aristarco sulla scia dei noti schemi lukacsiani e gramsciani.

Mettere in discussione queste ipotesi ormai 'classiche' non significa soltanto liberarsi dal peso delle etichette o delle ideologie, bensì, piuttosto, ripercorrere un intero periodo della nostra storia recente attraverso un gioco rigoroso di decontestualizzazioni e ricontestualizzazioni. In tal modo, come dimostra De Giusti, il contrastato neorealismo di *Ossessione* rimanda all'ambiguità stessa del fenomeno neorealista, e il presunto realismo di *Senso* appartiene soprattutto al tentativo di una progettualità culturale della critica di sinistra. D'altro canto il conflitto irrisolto tra sentire e pensare, cuore e ragione, decadentismo e marxismo, che fin da *Ossessione* contraddistingue la poetica viscontiana, travalica la storia personale del regista per connotarsi, almeno inizialmente, come tratto tipico di una dinamica culturale-generazionale. A nient'altro che a questa ambigua commistione di vecchio e nuovo si riferisce, infatti, Pasolini (più di ogni altro diviso tra passione e ideologia) quando parla, a proposito del neorealismo, di mescolanza, ovvero di «confusione degli stili».

L'analisi di De Giusti passa in rassegna le numerose periodizzazioni, definizioni e classificazioni — che mai come nel caso di Visconti hanno così fortemente impegnato l'esegesi — per dimostrare non tanto la loro verità o falsità, del resto intercambiabili, quanto la loro funzionalità a un preciso discorso critico-culturale. Il disvelamento, ormai istituzionalizzato, delle due anime di Visconti, realista e decadente, ha infatti prodotto una rete di percorsi di lettura sincronicamente antitetici (da una parte il marxista, dall'altra l'aristocratico decadente) e poi diacronicamente incrociati: si tende ora a considerare l'interagenza, dal principio alla fine, di cuore e ragione, con il prevalere dell'uno o dell'altra a seconda del mutamento di situazione. Ma l'analisi si è finalmente spostata dal piano delle ideologie a quello dello stile.

Su questo tracciato critico De Giusti ricompone il suo immaginario viscontiano: un mondo di forme-sentimenti regolato dalla coerenza di un impegno estetico mai contraddetto e, anzi, perseguito con il rigore di un ossesso. A tal livello l'inattualità del regista riacquista il fascino, tutto moderno, del titanismo, perdente e solitario, eppure sfolgorante. Così sulle vecchie opzioni contraddittorie di una personalità lacerata, si può giustapporre la tensione all''eccesso' etico ed estetico, possente quanto devastante, di un regista ammalato del proprio mestiere. Mentre racconta di tramonti già tramontati, di amori proustianamente autodistruttivi, di vissuti impossibili e presenti invivibili, Visconti si pone in quella zona emozionale ed espressiva dell''eccesso', dove risplendono solo 'catastrofi' e ogni movimento diventa scrittura di ineluttabili sconfitte. (*s.p.*)

Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli: *Roberto Roberti direttore artistico*, Pordenone, "Le giornate del cinema muto", 1985, in 8°, pp. 104, ill., s.i.p.

Caso singolare, questo testo dedicato a un regista di cui — per diretta affermazione degli autori — non è stato visto neppure un film, se non a lavori conclusi, in occasione delle "Giornate del cinema muto" (Pordenone, 1-5 ottobre 1985). La piccola personale dedicata a Roberto Roberti, noto per essere il padre di Sergio Leone oltre che il direttore artistico della Bertini alla Caesar Film, ha compreso due soli titoli: *Consuelita*, del 1925, e un frammento della *Serpe*, del 1920, entrambi interpretati dalla diva. Il caso però ha permesso di riconoscere Roberti in veste di attore nel film *Der Letzte Schritt*. Si tratta, in ogni caso, di eventi emblematici che testimoniano non soltanto la larghezza di campi ancora insondati dalla storiografia cinematografica, ma il carattere inevitabilmente precario, «in progress», di ogni analisi critico-filmografica costretta a misurarsi ogni volta con fonti fantasmatiche, perdute o avventurosamente ritrovate.

Fabrizio Borghini: *Mario Monicelli cinquantanni di cinema*, Pisa, Master, 1985, in 8°, pp. 166, ill., L. 10.000.

Un'accurata orchestrazione di piani discorsivi: dall'autoritratto cinematografico, ottenuto montando le testimonianze del regista, alla ricostruzione della biografia culturale, con una filmografia ragionata e, in linea con una pratica recentemente molto diffusa, un dizionarietto di poetiche monicelliane. Critico e descrittivo al tempo stesso, Borghini tende programmaticamente a lasciare la parola al regista ogni volta che è possibile, ricucendo in un discorso a temi lacerti separati di storia raccontata in diretta. Vale la pena di ricordare che questo testo cade in uno spazio critico sorprendentemente ancora privo di adeguate analisi monografiche a proposito di un autore, quale Monicelli, di cui nessuno più misconosce ruoli e significati, se non altro nel quadro di una sociologia cinematografica, alla confluenza tra storia del cinema e storia del costume.

Maria Schiavo: *Margarethe von Trotta ovvero l'onore ritrovato*, Torino, Aiace, 1985, in 16°, pp. 82, ill., L. 3.500.

Vito Zagarrio: *Frank Capra*, Firenze, La Nuova Italia, ("Il Castoro cinema"), 1985, in 16°, pp. 126, L. 6.800.

Valerio Caprara: *Samuel Fuller*, Firenze, La Nuova Italia, ("Il Castoro cinema"), 1985, in 16°, pp. 152; L. 6.800.

Roberto Vaccino: *Donald Siegel*, Firenze, La Nuova Italia, ("Il Castoro cinema"), 1985, in 16°, pp. 116, L. 6.800.

Pino Bertelli: *L'arma dello scandalo. L'anarchia nel cinema di Luis Buñuel*, Torino, Nautilus, 1985, in 8°, pp. 130, ill., L. 9.000.

Aldo Carotenuto: *L'autunno della coscienza. Ricerche psicologiche su Pier Paolo Pasolini*, Torino, Boringhieri, 1985, in 8°, pp. 118, L. 16.000.

Sui rapporti fra il mondo artistico pasoliniano e il pensiero psicoanalitico si sono avuti, nel passato, autorevoli interventi. Ricordiamo quanto scrissero, tra gli altri, C.L. Musatti, M. David, F. Fornari, G. Giuliani, T. Ranieri, A. Tassone. Il volume di Aldo Carotenuto propone tuttavia una visione del mondo psicologico pasoliniano in base a una dimensione mai indicata precedentemente. Carotenuto, docente di psicologia all'università di Roma e analista didatta dell'Associazione italiana di psicologia analitica, si accosta al tema con gli strumenti della sua disciplina. In ciò si conforma a una sperimentata tradizione della cultura psicoanalitica che considera l'opera d'arte elemento principe per la comprensione della psicologia del suo creatore. Basti pensare, a questo proposito, ai celebri saggi che lo stesso Freud scrisse su Leonardo, Michelangelo e Ibsen.
Partendo dall'analisi dei concetti emergenti nel primo romanzo di Pasolini, *Ragazzi di vita* (1955), che avrebbero in seguito acquisito realtà cinematografica con *Accattone* (1961), il volume intende mettere in luce le dinamiche inconsce strutturanti la personalità dell'autore. L'itinerario del saggio prende le mosse da quella diversità sessuale che veniva indicata come l'elemento più appariscente dell'uomo Pasolini, sviluppando una interpretazione dell'esistenza nascosta e notturna di Pasolini, così

diversa da quella 'solare' di regista e letterato famoso. Utilizzando il concetto junghiano di 'ombra', cioè di quanto esiste in una dimensione sconosciuta, accanto alla sfera dell'Io e della coscienza, viene avanzata l'ipotesi che Pasolini non sia mai riuscito ad accettare la sua sofferenza personale, ovvero a confrontarsi realmente con l'ombra, ma che l'abbia soggettivamente rifiutata e oggettivamente subita.
Sulla base di queste considerazioni e introducendo alcuni riferimenti biografici relativi all'infanzia di Pasolini si sviluppa poi il tema della trasgressione. È noto l'attaccamento del regista per la madre, che si accompagnava a gravi difficoltà nei rapporti con il padre. Le trasgressioni pasoliniane sono ovviamente, e classicamente, interpretabili come una ribellione verso la figura paterna; ma c'è di più: la trasgressione può divenire l'unico modo per entrare in contatto con la vita, può cioè trasformarsi in una 'concezione della vita'. Anche l'elemento dell'impegno sociale e politico viene ricollegato al dato della trasgressività. «A mio parere — afferma l'autore — Pasolini *doveva*, per la sua stessa struttura psichica, avere un'esperienza diretta della dimensione trasgressiva, doveva vivere concretamente qualcosa che, nella sua ottica, fosse condannato e condannabile. Solo questo gli consentiva di essere creativo: l'ebbrezza derivante dalla trasgressione di tutti i condizionamenti».
Sempre a un dato biografico infantile, cioè al suo intenso rapporto con la madre, viene collegato un particolare di rilevante interesse cinematografico, ovvero la minuziosità pasoliniana nel descrivere i corpi fisici. Sul piano psicoanalitico, ciò riporta a un dato materno. Il minuzioso indugiare sulle espressioni facciali e sulle varie parti del corpo riecheggia l'atteggiamento materno nei confronti del figlio prediletto.
Negli ultimi capitoli il saggio sviluppa elementi per una riflessione sui rapporti tra Pasolini e il mondo sociale. L'autore di *Porcile* (1969), dove si celebra la ribellione all'autorità paterna e alla società, e di *Teorema* (1968), dove un misterioso ospite porta alla luce le contraddizioni e le finzioni della famiglia, considerava inautentici i valori del cosiddetto mondo adulto, identificandoli con la realtà borghese, legata alla ricerca del potere e non sincera. In questa prospettiva, l'autore attribuisce a Pasolini una idealizzazione della gioventù. Dalla negazione del *senex*, secondo l'autore, nasce un rifiuto aprioristico del modello proposto dai 'padri', ovvero un rifiuto del conflitto e il collocarsi in una dimensione 'materna'. Tale dimensione viene anche convalidata dalle reazioni del mondo sociale.
Questa indicazione sul ritorno regressivo alla dimensione materna conclude sostanzialmente il volume che, pur proponendosi di esaurire definitivamente la complessa realtà psichica e artistica di Pasolini, offre nuove possibilità interpretative rispetto all'uomo e alla sua opera. (*alberto angelini*)

Bob Woodward: *Chi tocca muore. La breve delirante vita di John Belushi*, Milano, Frassinelli, 1985, in 8°, pp. 458, L. 19.500.

Basata su 217 interviste ufficiali, 50 non ufficiali, documenti legali e contabili, corrispondenza, archivi e numerose altre fonti, la biografia scritta dal giornalista del «Washington Post», famoso per aver denunciato lo scandalo Watergate, unisce all'inevitabile taglio narrativo del racconto il rigore di un referto scientifico. Così un personaggio indubbiamente romanzesco come Belushi viene calato in una descrizione puntuale, apparentemente fredda, degli eventi; miti e simboli vengono sezionati, non smontati, con il suffragio diretto dei fatti e, al riparo delle confuse e dilaganti immagini imposte dai media, tutto è documentato con la precisione, quasi la puntigliosità di un entomologo.

Franco Cauli: *Eduardo e il cinema*, Napoli, Cine Club Napoli, 1985, in 8°, pp. 108, ill., L. 24.000.

A poco meno di un anno dalla morte, il Cine Club Napoli ha organizzato la rassegna

completa dei film diretti e interpretati da Eduardo. Senza la pretesa di avanzare ipotesi critiche — non vi sono saggi — il catalogo offre interessanti testimonianze di attori e registi che hanno diviso il set con Eduardo (Comencini, Masina, Age, Bragaglia, ecc.), e una filmografia critica.

Francesca Bertini 1892-1985, Roma, Centro sperimentale di cinematografia, 1985, pp. 46, L. 5.000.

Presentato in occasione della 'serata Bertini' organizzata dal Centro sperimentale di cinematografia nel dicembre 1985, l'opuscolo contiene una filmografia completa della diva e un profilo critico-biografico a cura di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli.

Vari: *Le Dive*, Bari, Laterza, 1985, in 8°, pp. 192, ill., L. 45.000.

Stefano Masi, Enrico Lancia: *Sophia Loren*, Roma, Gremese, 1985, in 8°, pp. 160, ill., L. 30.000.

Stefano Reggiani: *Dizionario del postdivismo - 101 attori italiani del cinema e della televisione*, Torino, Eri, 1985, in 8°, pp. 244, ill., L. 23.000.

Alvise Sapori: *Star 2 - Dive divismo nella Hollywood degli anni quaranta*, Venezia, Marsilio, 1985, in 8°, pp. 244, ill., L. 42.000.

«Compiuto il tragitto, alla fine della galleria delle stelle c'è una stanza vuota. Nessun ritratto alle pareti, nessun inginocchiatoio cui piegarsi» scrive Giovanni Grazzini in "Addio alle dive", brevi pagine a chiusura della raccolta di biografie di celebri star edita da Laterza. Tuttavia se non di ritratti di divi cinematografici, quella stanza potrebbe oggi tranquillamente essere coperta dalle immagini di ben noti e rassicuranti volti televisivi.
Il fenomeno del divismo forse non è del tutto tramontato, caso mai ha cambiato di segno, lasciando spazio a nuovi modelli. La star telecomandata è il più recente oggetto di culto, venerata, coccolata, eletta a dispensatrice ufficiale di buoni consigli. Può anche capitare, però, che sia amata e seguita soltanto in funzione del personaggio che interpreta sul piccolo schermo. Molti bravi attori televisivi si trovano infatti condannati dalle innumerevoli puntate del serial di successo a recitare sempre lo stesso ruolo. Qualcosa di simile accadeva anche ai grandi divi del passato, costretti in parti di cattivo (cattiva) e di seduttore (seduttrice) dall'aspetto fisico o da supposte doti caratteriali. Ma era comunque un modo per evitare di infrangere agli occhi del pubblico l'immagine di quell'attore, era il suo fascino a essere preservato, mentre oggi è il personaggio di fiction che non deve cambiare. L'attore è senza rimorsi, spersonalizzato.
Sono lontani i tempi in cui intere platee femminili palpitavano per uno sguardo di Humphrey Bogart e il pubblico maschile sognava sogni proibiti sulla scia dell'ancheggiare di Marilyn Monroe. In questo senso sì che il divismo è definitivamente tramontato. Ai giorni nostri conviene parlare, o per lo meno è saggio farlo in Italia, di 'postdivismo'. Il perché ce lo spiega Reggiani, che di 101 attori del nostro cinema ha abbozzato ritratti spesso ironicamente perfidi, talvolta grotteschi, quasi mai positivi, ma dai quali traspare ugualmente l'imbarazzo, se non la tristezza, per quella che è sentita come la causa dell'assenza di divi: la mancanza di professionismo.
Non basta certo la bellezza a fare di un'attrice una stella, come dimostra l'esperienza di Sophia Loren, alla quale Masi e Lancia hanno dedicato un'interessante monografia. Con poche indulgenze al pettegolezzo da rotocalco, gli autori ricostruiscono la sua carriera, dagli esordi come Sofia Lazzaro, all'Oscar, ai trionfi americani, ripercorrendo le tappe di un percorso artistico sempre vissuto all'insegna del professionismo e di una volontà ferrea.

Anche Sapori, attento conoscitore dei fenomeni divistici, inserisce nella sua galleria di ritratti attori elevati al rango di star più per la bravura che per le doti fisiche. Come James Cagney, bruttino e tarchiato, ma che, forte di un talento eccezionale, sarà a lungo uno degli artisti più pagati di Hollywood.
Per straordinaria bellezza unita a una non comune bravura, brilla invece Ingrid Bergman. Di lei, in *Le Dive*, ci parla Kezich, evocandone l'immagine sulla scia dei ricordi personali. Nel volume sono inoltre contenuti una biografia artistica molto precisa di Francesca Bertini tracciata da Bernardini, un frizzante ritratto di Liz Taylor scritto da Irene Bignardi, un saggio su Marilyn Monroe di Fink — in verità più attento al mito-Marilyn che non all'attrice —, cui seguono "Greta Garbo" di Caprara, "Marlene Dietrich" di Ghiotto, "Rita Hayworth" di Reggiani; "Sophia Loren" di Carrano, "Brigitte Bardot" di Laurenzi. La scelta dei nomi potrà apparire arbitraria, e molte altre attrici avrebbero potuto a giusto titolo essere inserite nella raccolta, ma le preferenze non si discutono, tanto più quando si parla di dive.
Sfogliando questi libri ricchi di belle foto, si è nostro malgrado trascinati nel mondo incantato del divismo, e si finisce con il subire il fascino di queste star splendenti e fatali. Bastano veramente poche foto a ricordarci quali sono e resteranno i soli e insostituibili protagonisti di un rito collettivo condiviso da quanti recandosi al cinema vedevano, seppur nel breve spazio della durata di un film, i propri sogni realizzati. (*a.p.*)

Vincenzo Mollica (a cura di): *Marlene Dietrich & Betty Boop*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1985, in 8°, pp. 120, ill., L. 10.000.

I disegnatori chiamati a esporre nell'ambito della Mostra "Cinema e fumetto" di Ascona hanno ritratto Marlene Dietrich in compagnia di Betty Boop (personaggio nato intorno al '30 e presto censurato perché considerato osceno), in un gioco di intersezioni e sovrapposizioni in cui l'immagine cinematografica della star si fonde perfettamente con quella, tutta di carta, dell'eroina delle strisce. Elementi in comune «gli occhi e le gambe come poli di seduzione, ed inoltre il fatto che entrambe cantino meravigliosamente bene».

Aldo Bernardini: *Ugo Tognazzi*, Roma, Gremese ("Le stelle filanti"), 1985, in 8°, pp. 280, ill., L. 32.000.

Nuova edizione rivista e aggiornata del volume dedicato nel 1978 all'attore italiano. Introdotto da un saggio di Claudio G. Fava (che ha aggiunto anche una postfazione), il volume ricostruisce con precisione e ampiezza di documentazione la vita, la carriera e tutti i film interpretati da Tognazzi fino al 1985, rinunciando alla sintetica panoramica sull'attività televisiva e teatrale che era invece compresa nella prima edizione.

Vari: *Emilio Cecchi*, Firenze, Quaderni della Antologia Vieusseux, n. 2, 1985, in 8°, pp. 64, s.i.p.

Scrittore, saggista, giornalista, Cecchi è una delle figure meno studiate del cinema italiano, pur avendo collaborato come sceneggiatore a molti film, tra i quali *Piccolo mondo antico*, *Sissignora*, *Giacomo l'idealista*, ed essere stato direttore della Cines all'inizio degli anni trenta. Tanto più che è alla sua gestione illuminata che si devono opere tra le più significative di quel periodo: *Gli uomini che mascalzoni*, *Acciaio*, *1860*. Può essere quindi considerato un avvenimento l'omaggio — una mostra e una tavola rotonda —, che nel centenario della nascita il Gabinetto Vieusseux di Firenze gli ha tributato. Gli atti della tavola rotonda — cui hanno partecipa-

to Carlo Bo, Margherita Ghilardi, Giovanni Grazzini, Suso Cecchi d'Amico, Carlo Lizzani, Gianni Rondolino, — sono ora raccolti nel fascicolo speciale dell'Antologia Vieusseux.

Lorenzo Codelli (a cura di): *Sergio Amidei. Soggetti cinematografici*, Gorizia, Comune di Gorizia, 1985, in 8°, pp. 143, s.i.p.

Il comune di Gorizia, che ha già dedicato a Sergio Amidei tre rassegne e tre libri (due editi nell'81), sta raccogliendo tutta l'opera in un costituendo "Fondo Amidei": propone, insomma, una sorta di centro permanente di ricerca, lasciando intravedere la possibilità di prossime pubblicazioni. In questo volume viene raccolta, infatti, soltanto una prima selezione di soggetti per film non realizzati scritti da Amidei, tra il '40 e l'80, insieme a Ugo Pirro, Marco Ferreri, Alberto Sordi, Luigi Zampa.

Giuseppe Calzolari e Paolo Pedretti (a cura di): *Pietro Bianchi il portoghese discreto*, Parma, Artegrafica Silva, in 16°, pp. 140, ill., s.i.p.

Il portoghese discreto alias Volpone: due degli pseudonimi con cui Pietro Bianchi firmò le sue recensioni cinematografiche rispettivamente nella «Gazzetta di Parma» e nel «Bertoldo». Amabili elzeviri sorretti da quella vena sentimentale ed elegiaca, ma anche da quella lucidità critica, mai priva di spirito ed eleganza, che Attilio Bertolucci sottolinea nella presentazione al volume, stampato in occasione del convegno "Parma e il cinema: influssi e scambi tra la provincia italiana e la civiltà dell'immagine (1945-1985)". Nel corso delle celebrazioni per i 250 anni di attività della «Gazzetta di Parma» si colloca, appunto, questo omaggio alla memoria di Pietro Bianchi, che raccoglie i corsivi apparsi sullo stesso giornale dal 15 novembre 1937 al 9 maggio 1940. Il ritratto che ne esce è quello di un «corrosivo salutare piccolo Socrate moderno dei rimpianti caffè di una volta», per usare ancora le parole di Bertolucci che in quegli anni lontani con 'Pietrino' divideva appunto le sale cinematografiche e i caffé, insieme a un altro grande personaggio parmigiano, Za, ovvero Cesare Zavattini.

Sergio Micheli (a cura di): *Parole e nuvole*, Roma, Bulzoni 1985, in 8°, pp. 480, ill., L. 43.000.

Atti del corso sulla "Letteratura per immagini" per insegnanti della scuola dell'obbligo che si è svolto a Siena, nell'inverno del 1982, a cura del Centro studi sul cinema e sulle comunicazioni di massa e della facoltà di lettere e filosofia. Attraverso la successione delle relazioni (di Gubern, Laura, Del Buono, Fossati, Carabba, Brunoro, Cuccolini, Gentili, Crisante e Micheli) si scompongono e ricompongono i tasselli di una storia e di una teoria del fumetto, analizzato nelle sue costanti di genere figurativo-letterario, nelle sue dinamiche sociologiche e culturali, nelle sue interrelazioni con le altre arti e con gli altri media. Al complesso e contrastato rapporto tra cinema e fumetto è, appunto, dedicata la prefazione di Lino Micciché. Una monumentale bibliografia, a cura di Franco Fossati, completa il volume.

Antonella Licata e Elisa Mariani Travi: *La città e il cinema*, Bari, Dedalo ("Universale di architettura"), 1985, in 16°, pp. 104, ill., L. 10.000.

Lo studio è il risultato di un lungo viaggio nel mondo dei segni e dei simboli cinematografici, alla ricerca di strutture, funzioni e modelli di rappresentazione dello spazio urbano, da Griffith all'ultima produzione tedesca e americana.

Il giovane cinema torinese

Caro «Bianco e Nero»,
nel n. 1/1985 ti sei occupato del festival "Cinema Giovani" di Torino, con un articolo di Stefano Della Casa in cui si considerava il festival, e soprattutto la sezione "Spazio Aperto" riservata ai giovani autori di età inferiore ai trent'anni, come «lo strumento per identificare percorsi possibili di una rifondazione del cinema italiano attraverso l'emergere di nuovi autori e di nuove immagini».
A un anno di distanza, mi sembra opportuno fare un discorso più ampio sull'argomento giovani autori, esaminando le esperienze, i percorsi e le tendenze che si sono sviluppate nelle varie città d'Italia. Per parte mia, cercherò di illustrare la situazione del cinema giovane a Torino, che è la mia città, invitando i colleghi di altre città a fare altrettanto con il 'loro' cinema giovane.
Se un risultato — almeno uno — ha raggiunto il Festival internazionale "Cinema Giovani" di Torino, questo è stato di aver rimesso in discussione il cinema torinese, di aver offerto l'occasione per un confronto, di aver promosso, stimolato, seguito una produzione indipendente — ma anche commissionata da enti pubblici e privati — che prima era stagnante o scarsa o addirittura inesistente. Tanto che si è parlato, da tre anni a questa parte, di una 'scuola torinese' come di un movimento relativamente unitario, che ha anche dato origine a una cooperativa di cineasti, rivelatasi purtroppo improduttiva e presto scioltasi come associazione. Un movimento, tuttavia, che ha saputo raggruppare parecchie decine di giovani e giovanissimi, *filmmakers* e *videomakers*, e coinvolgere, direttamente o indirettamente, le istituzioni pubbliche, dalla Rai (Sede regionale per il Piemonte) al Comune, alla Provincia, alla Regione.
Cosicché, dopo gli anni lontani dell'*underground* e la stagione sperimentale svoltasi sull'onda del successo del *new american cinema* (presentato in un'ampia rassegna proprio a Torino nel 1967), in cui gli artisti torinesi — da Tonino De Bernardi a Ugo Nespolo — assunsero un ruolo di primo piano, si sta profilando all'orizzonte, anzi è già pienamente apparsa, una nuova ondata di giovani autori che vogliono usare il cinema, ma più spesso il video, come mezzo d'espressione, o di comunicazione, o di sperimentazione formale, o di documentazione, o di pura e semplice provocazione. Una situazione, questa, non soltanto ovviamente torinese, che nasce da una serie di elementi storici, sociali, culturali, ideologici, etici ed estetici, assolutamente imparagonabili a quanto accadde vent'anni fa.
Si tratta, a ben vedere, della concomitanza di elementi eterogenei, primi fra i quali la diffusione capillare del *videotape*, il consumo altrettanto capillare di *videoclips* e, in generale, di film trasmessi dalla televisione, il piacere di giocare con un mezzo relativamente facile ed economico come il video, il bisogno di affermarsi in qualche modo, nei lunghi e improduttivi anni del 'parcheggio universitario'. Ma ci sono anche altri elementi, legati alla massificazione del cinema e della televisione sul piano della fruizione quotidiana, oppure all'appiattimento del gusto, della ricerca individuale, dell'originalità. E su tutto pare dominare la 'quantità', non già come alternativa alla 'qualità', ma come qualità essa stessa, nuovo modo di catturare, formalizzare e divulgare il reale lungo la strada della ripetizione, dell'iterazione, addirittura della saturazione.
Su questo sfondo, apparentemente complesso e contraddittorio, ma in realtà abbastanza semplice e univoco, si collocano tuttavia esperienze diverse, percorsi partico-

lari, tendenze disomogenee. Non già perché non esiste quel movimento unitario cui si è accennato, ma perché tanto i presupposti teorici o programmatici quanto i risultati pratici si muovono su binari assolutamente differenti. Non quindi una 'scuola torinese', e nemmeno un gruppo, una associazione, ma piuttosto una situazione ambientale — in parte favorita dal festival "Cinema Giovani" e stimolata dall'Assessorato alla gioventù del Comune di Torino — che ha consentito a molti giovani di 'provare' il cinema o il video, di buttarsi in un'avventura tecnica ed estetica con la certezza che almeno qualcuno, oltre agli amici, potesse coglierne, anche fugacemente, a volo d'uccello, i risultati concreti. Di qui centinaia di video, decine di film, corti, cortissimi, ma anche lunghi o lunghissimi, che sono stati realizzati in questi ultimi quattro anni. Di qui, poi, l'intervento della Rai, con la produzione di molti RR affidati ad alcuni di questi giovani esordienti, e ancora le commissioni degli assessorati comunali, provinciali e regionali.
È fin troppo facile affermare che la quantità ha ucciso la qualità; che l'improvvisazione, l'approssimazione, la faciloneria hanno soppiantato la professionalità. Il problema non sta in questi termini, o almeno non soltanto in questi termini. Certamente la mancanza d'un minimo di professionalità, riscontrabile in non pochi prodotti, soprattutto video, riapre l'annosa questione del rapporto fra tecnica ed espressione, con tutti i problemi teorici e pratici a essa connessi; sicché a volte è difficile, non soltanto approfondire, ma persino iniziare un discorso critico che abbia un minimo di credibilità. Tuttavia ciò che più interessa è proprio il numero altissimo dei prodotti, la loro varietà, il diverso uso che se ne può fare, le indicazioni che se ne possono trarre per una migliore e più articolata comprensione tanto della cultura giovanile (nel più ampio significato del termine), quanto delle tendenze in atto nell'universo della comunicazione audiovisiva. Si tratta, in altre parole, di osservare il fenomeno della quantità di materiale cinematografico e videografico in relazione ai bisogni, non solo di comunicare o di conoscere, ma anche e soprattutto di esprimersi, in una situazione storica e ambientale estremamente critica, in cui il ruolo del giovane è strettamente condizionato dalle zone di libertà e di operatività che gli vengono concesse.
Fuori da questo orizzonte conoscitivo — che può comprendere diversi tipi di analisi critica, che vanno ben al di là del fenomeno strettamente filmico e possono coinvolgere la condizione giovanile nella sua molteplice e complessa sostanza —, il discorso sul giovane cinema torinese rischia di ridursi a un elenco di nomi e di opere, la maggior parte delle quali non escono dal limbo delle buone intenzioni o dalle secche della presunzione o del dilettantismo. Né qui è il caso di farlo, questo elenco, che oltretutto sarebbe alquanto lungo e tedioso. Eppure qualcosa bisogna pur dirla, se si vuole uscire dal generico, e addentrarsi nella selva delle occasioni e delle possibilità, e anche dei concreti risultati e delle reali prospettive produttive.
Da un lato abbiamo vere e proprie case di produzione, unità produttive già consolidate, con un passato alle spalle, come la KWK Kinowerke (Alberto Chiantaretto, Daniele Pianciola), la Cooperativa 28 dicembre (Paolo Gobetti, Angelo Fontana), l'Altra comunicazione (Ottavio Mai), la Cooperativa Book & Video (Maurizio Gianotti, Alberto Negro), i Cammelli (Daniele Segre), per citare soltanto le più note e attive (e alcuni nomi significativi). Dall'altro, ci sono alcuni registi che hanno 'fatto il salto' nella grande produzione, come Paolo Quaregna o Paolo Ricagno, provenienti ambedue dal cinema indipendente. In mezzo, grazie anche alle commissioni Rai, c'è una miriade di registi che, qual più qual meno, si sono affermati o almeno si sono fatti conoscere, nella speranza di poter continuare a lavorare nel settore. Basti citare, come campionatura, Riccardo Donna e Lucia Moisio, Cecilia Pennacini e Mimmo Calopresti, Luca Gasparini e Umberto Spinazzola, Vincenzo Badolisani e Anna Maria Bianchi, Corrado Franco e Alberto Signetto: ma andrebbero citati molti altri, proprio perché la situazione è in continuo movimento. Per fare un inventario di tutti coloro che a Torino e provincia realizzano film e video, e per stendere un elenco di tutte le opere prodotte — ciò che sta facendo l'Informagiovani dell'Assessorato alla

gioventù del Comune in collaborazione col festival "Cinema Giovani" —, ci vorrebbero decine di pagine. Ma, ancora una volta, la quantità ucciderebbe la qualità!
La questione va allora ricondotta nei suoi giusti confini. Si tratta di prendere atto di una situazione nuova, che si è verificata a Torino come in molte altre città italiane (di cui si ha testimonianza nei numerosi festival e rassegne organizzati un po' dovunque, da Milano a Bellaria). Una situazione che non ha nulla a che fare col vecchio cineamatorismo, ma riflette invece la diversa condizione dei giovani nella società attuale e la diversificazione dei mezzi di produzione cinevideografica. Partendo da queste premesse sociali e culturali, economiche e tecniche, l'analisi della produzione di questi giovani non può che inquadrarsi in un panorama generale socioeconomico, in una struttura di riferimento che consenta una visione complessiva dei problemi e indichi possibili linee di tendenza, vie di sviluppo, possibilità di inserimento nella produzione commerciale ovvero direzioni alternative. E anche analizzi partitamente gli ambiti di ricerca individuale e collettiva, la funzione dei prodotti, le tecniche impiegate, i presupposti culturali, in modo da fornire, per lo meno, alcune indicazioni metodologiche e critiche. Insomma, occorre, da un lato, analizzare il fenomeno nel suo complesso, nelle sue molteplici e differenti componenti locali e nazionali; dall'altro, scendere nei dettagli, operare le corrette distinzioni, entrare nel vivo dei prodotti e studiarli come tali. Senza quindi far d'ogni erba un fascio, ma nemmeno presumere che ogni prodotto sia, per il fatto stesso di essere stato realizzato, l'opera di un 'autore'. Anzi, non sarebbe male che, proprio partendo dall'esame di questa vastissima produzione di film e di video (parecchie centinaia ogni anno), si abbandonasse per un po' la nozione stessa di 'autore' e ci si preoccupasse, appunto, dei 'prodotti in quanto tali'.
Se, come tutto fa presumere, il giovane cinema torinese, come quello di molte altre città italiane, continuerà a esistere, sia pure fra molteplici difficoltà, potrebbe essere utile, non soltanto farne l'inventario o presentarlo nei festival e nelle rassegne, ma discuterlo entro quel quadro di riferimento di cui s'è detto. Si dovrebbe veramente aprire un'ampia discussione generale (anche alla luce della profonda crisi che sta attraversando il cinema italiano oggi).

Gianni Rondolino

L'aula magna del C.S.C. durante le celebrazioni del Cinquantenario

I festeggiamenti per il Cinquantenario

Il Centro sperimentale di cinematografia ha festeggiato i suoi cinquant'anni di vita il 18 e il 19 dicembre 1985, con una cerimonia, un convegno di studio e proiezioni. La cerimonia si è svolta nell'aula magna. Hanno porto i saluti Nicola Signorello, sindaco di Roma, e Rocco Moccia, direttore generale del Ministero del turismo e dello spettacolo, in rappresentanza del ministro Lagorio. Il presidente del Centro, Giovanni Grazzini, ha letto la prolusione, e il direttore generale, Alberto Estrafallaces, ha fatto un breve intervento. È seguita la consegna dei diplomi agli allievi del biennio 1983-85 e di medaglie-ricordo al personale del Centro.
Il convegno di studio, condotto da Guido Cincotti, conservatore della Cineteca nazionale, ha ascoltato le relazioni di Filippo Maria De Sanctis (Il C.S.C. dal fascismo all'antifascismo), Pietro Pintus (Il C.S.C. e il cinema del neorealismo), Fernaldo di Giammatteo (Il C.S.C. negli anni della contestazione), la relazione conclusiva di Enrico Rossetti, vice presidente del Centro (C.S.C.: le nuove prospettive), e gli interventi e le testimonianze di ex allievi e docenti, che hanno parlato al termine delle varie relazioni.
Le proiezioni, svoltesi nella sala del Centro e in un cinema di Roma, hanno offerto il cinegiornale Luce sull'inaugurazione (1940) dell'attuale sede del Centro, il cortometraggio *Hotel delle Ombre* di Stefano Masi e Stephen Natanson sui nuovi archivi sotterranei della Cineteca nazionale, ed esercitazioni televisive e cinematografiche realizzate nel biennio 1983-85.
Per le celebrazioni del Cinquantenario del C.S.C., le Poste italiane hanno predisposto l'annullo speciale che riproduciamo qui accanto.

Il biennio accademico 1985-87

Il biennio accademico 1985-87 è stato inaugurato il 16 gennaio 1986. Nell'aula magna del C.S.C. il presidente Giovanni Grazzini e il direttore generale Alberto Estrafallaces hanno rivolto agli allievi ammessi ai corsi il benvenuto e l'augurio di impegno proficuo. Gli allievi sono stati poi accompagnati a visitare le aule, i teatri di posa, gli studi televisivi, gli impianti e le attrezzature del Centro.
Nel primo mese di lezione i nove corsi sono stati unificati, per favorire l'aggregazione e l'affiatamento dei giovani e far acquisire a ognuno di essi le conoscenze basilari sull'intero processo produttivo cinematografico e televisivo. Dopo la metà di febbraio sono iniziati regolarmente i corsi di specializzazione.

I docenti del biennio 1985-87

Per il biennio accademico 1985-87 il Consiglio d'amministrazione del C.S.C. ha nominato docenti: Massimiliano Agresti (*tecniche di produzione televisiva*), Gianni Amelio (*regia cinematografica*), Antonio Appierto (*tecnica del suono*), Nicola Badalucco (*laboratorio del racconto e dello spettacolo cinetelevisivo*), Piero Berengo Gardin (*teoria, storia e tecnica della fotografia*), Mario Bernardo (*ripresa del film documentario e

scientifico), Claudio Biondi (*gestione budget produttivo*) Mario Calzini (*nuove tecnologie ed effetti speciali*), Suso Cecchi d'Amico (*storia della sceneggiatura*), Giuseppe Cereda (*teoria e critica del cinema e della tv*), Marisa D'Andrea (*costume*), Luigi De Laurentiis (*organizzazione della produzione*), Vincenzo Del Prato (*scenografia*), Antonio Desiderio (*registrazione del suono*), Luigi Di Gianni (*documentario*), Mario Gallo (*economia degli audiovisivi*), Giampiero Gamaleri (*teoria degli audiovisivi*) Vittorio Gelmetti (*musica per film*), Giulio Gianini (*tecnica del film d'animazione*), Claudio Ragona, Franco Di Giacomo, Giuseppe Lanci (*ripresa cinematografica*), Ernesto G Laura (*storia e critica del film d'animazione*), Marco Leto (*regia elettronica*), Roberto Perpignani (*montaggio ed edizione*), Pietro Pintus (*storia generale del cinema*), Lorenzo Quaglietti (*storia del cinema italiano*), Fernando Quinteros (*montaggio*), Carmelo Rocca (*legislazione dello spettacolo*), Furio Scarpelli (*teoria e tecnica della sceneggiatura cinetelevisiva*), Virgilio Tosi (*film di informazione scientifica*).
Per il corso di recitazione i docenti sono: Giuseppe De Santis (*direttore del corso e direzione degli attori*), Lino Capolicchio (*tecnica della recitazione*) Edda Dell'Orso (*canto*), Mario Di Fazio (*educazione del movimento*), Elsa Fonda (*dizione*), Giuseppe Locchi (*doppiaggio*), Luciano Lucignani (*storia delle teorie della recitazione*), Alfredo Rainò (*danza*), Ingrid Thulin (*tecnica della recitazione*), Francesca Trusso (*lingua inglese*), Debora Young (*lettrice d'inglese*).

Gli allievi del biennio accademico 1985-86

Gli allievi ammessi al biennio accademico 1985-87 sono 55, dei quali 5 stranieri, così suddivisi:
Film d'animazione: Alberto D'Amico, Maurizio Forestieri, Ernesto Pugliese, Marco Zanoni.
Costume: Claudio Antonucci, Alessandro Ciammarughi, Laura Marchetti, Loredana Putignani.
Sceneggiatura e regia: Walter Catalano, Alessandro Dionisio, Marco Elia, Roberto Gigliucci, Gianluca Greco, Mohammad Haydir Majeed (Iraq), Gianfranco Isernia, Doriana Leondeff, Massimo Martella, Gaston Sanchez (Cile), Heidrun Schleef (Germania federale), Paolo Virzì.
Montaggio: Francesca Calvelli, Ilaria De Laurentiis, Selene Guerrieri, Carmela Marquez-Saleg (Bolivia), Fabio Nunziata.
Organizzazione della produzione: Dario Formisano, Stefania Prinzivalli, Rossella Ragazzi, Riccardo Rossiello.
Ripresa: Fabio Amerio, Carlo Barnardini, Paolo Ferrari, Raul Granada Carrillo (Spagna), Vincenzo Marinese, Angelo Umana.
Scenografia: Paola Lecler, Rosalba Lupo, Simona Migliotti, Emanuele Saja.
Tecnica del suono: Simona De Laura, Paolo Iafelice, Ivo Mey, Ivan Tay.
Recitazione: Claudia Casaglia, Roberto De Francesco, Maria Rosaria Forte, Roberta Lena, Caterina Lusuardi, Umberto Morale, Claudia Muzii, Francesca Neri, Lucia Negri, Ivan Polidoro, Diego Ribon, Alessandro Zama.
Sono stati inoltre ammessi come uditori i seguenti allievi o diplomati:
Regia: Roberta Canepa (Brasile), Nora Feldman (Argentina), Cristina Littin (Cile), Monica Pellizzari (Australia), Ines Perilla (Columbia).
Ripresa: Andreas Prass (Germania federale).

All'Anica le esercitazioni degli allievi

Il 22 gennaio, nella sala di proiezione dell'Anica, una selezione dei film realizzati dagli allievi diplomati nel biennio 1983-85 è stata presentata a produttori, registi, sceneggiatori e altri operatori del cinema e della televisione, allo scopo di mostrare non solo il livello generale dei prodotti, ma anche le singole capacità tecniche e artistiche degli allievi.

L'incontro con l''imperatore'

Il 27 febbraio, giornalisti, fotografi, operatori tv, cineasti, allievi del C.S.C. e appassionati di cinema hanno incontrato il regista Akira Kurosawa nell'aula magna del Centro. Dopo il benvenuto porto dal presidente Giovanni Grazzini, Kurosawa ha risposto alle domande dei presenti. C'erano, fra gli altri, Luigi Filippo D'Amico, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Gillo Pontecorvo, Ettore Scola, Paolo e Vittorio Taviani.

Nel Consiglio d'amministrazione

Nel corso del 1985 sono entrati a far parte del Consiglio d'amministrazione Salvatore Biamonte, in rappresentanza della Rai; Franco Di Lauro, in rappresentanza dei lavoratori degli enti pubblici; Ivo Grippo, in rappresentanza dell'Ente gestione cinema. Per ragione di salute si è dimesso Mario Montanari. Nuovi sindaci revisori sono Cesare Crosta (presidente), Maria Draicchio Nunziata, Francesco Lucretti.

Al C.S.C. l'archivio storico della Rizzoli-Cineriz

L'archivio storico della casa di produzione cinematografica Rizzoli e della Cineriz, costituito da stampati pubblicitari, fotografie, sceneggiature, liste di dialoghi, ecc., è entrato a far parte del patrimonio culturale del C.S.C.

1985: un anno di intensa attività della Cineteca nazionale

Nel corso del 1985 la Cineteca nazionale ha intensificato le lavorazioni sui materiali filmici di cui è in possesso. Il programma, pianificato su base decennale, segue quattro direttrici fondamentali: conversione su pellicola di sicurezza del considerevole stock di materiali infiammabili, muti e sonori, tuttora esistente nei magazzini della Cineteca; restauro, collocazione e integrazione da più copie (quando esistono) di opere incomplete o danneggiate; incremento del catalogo dei film disponibili per la circolazione culturale; ristampa di film già presenti in catalogo, le cui copie debbano essere sostituite causa l'usura.
Come risultato delle suddette lavorazioni, nel 1985 sono stati acquisiti circa 550 mila metri di nuovi materiali filmici (di cui più della metà da infiammabile) così suddivisi: m. 310mila positivi bianco e nero, m. 25mila di positivi colore, m. 120mila di controtipi o internegativi, m. 95mila di lavander.

Più ricco il catalogo della circolazione culturale

Nel corso del biennio 1984-85 il catalogo dei film disponibili presso la Cineteca nazionale per la circolazione culturale si è arricchito di 181 nuovi titoli, di cui 136 italiani e 45 stranieri. Se ne fornisce qui di seguito l'elenco, che integra quello già pubblicato nel n. 1 del 1984 di «Bianco e Nero». Attualmente il catalogo (di cui è in preparazione una 'guida ragionata' in due volumi) comprende oltre 1000 titoli, di cui la metà circa relativi al cinema italiano.

ITALIA

Abbasso la miseria di G. Righelli, 1945
Agostino di M. Bolognini, 1962
Amici miei di M. Monicelli, 1975
Amore imperiale di A. Wolkoff, 1941
Amore senza stima, prod. Cines, 1914
Anni facili di L. Zampa, 1953
Apparizione di J. de Limur, 1943
L'assassino di E. Petri, 1961

Audace colpo dei soliti ignoti di N. Loy, 1959
L'avventuriero del piano di sopra di R. Matarazzo, 1941
Il birichino di papà di R. Matarazzo, 1943
Il brigante di R. Castellani, 1961
Brivido di G. Gentilomo, 1941
Bronte di F. Vancini, 1973
Brutti, sporchi e cattivi di E. Scola, 1976
Cadaveri eccellenti di F. Rosi, 1976
La cagna di M. Ferreri, 1972
Camicie rosse di G. Alessandrini, 1952
Carnevale di Venezia di G. Adami e G. Gentilomo, 1940
Carnevale tragico di U.M. del Colle, 1924
Casa lontana di J. de Limur, 1940
Il caso Mattei di F. Rosi, 1972
Il caso Roul di M. Ponzi, 1975
C'eravamo tanto amati di E. Scola, 1974
Il cervello di Polidor, anni '10
Il chirurgo opera, antologia di doc. di F. Pasinetti
Ciao, maschio di M. Ferreri, 1978
La colonna infame di N. Risi, 1973
La commare secca di B. Bertolucci, 1962
Congo vivo di G. Bennati, 1961
La costanza della ragione di P. Festa Campanile, 1965
Cuore di cane di A. Lattuada, 1976
I dannati della terra di V. Orsini, 1970
Decamerone di P.P. Pasolini, 1971
La domenica della buona gente di A.G. Majano, 1954
La donna della montagna di R. Castellani, 1944-45
Donne senza nome di G. Radvanyi, 1950
Don Pasquale di C. Mastrocinque, 1940
Dopo divorzieremo di N. Malasomma, 1940
I due orfanelli di M. Mattoli, 1947
Ecce Bombo di N. Moretti, 1978
È più facile che un cammello... di L. Zampa, 1950
Un eroe del nostro tempo di S. Capogna, 1961
La fanciulla di Portici di M. Bonnard, 1940
Fatti di gente per bene di M. Bolognini, 1974
Fedora di C. Mastrocinque, 1942
Il fidanzato di mia moglie di C.L. Bragaglia, 1943
La figlia del Capitano di M. Camerini, 1947
Filumena Marturano di E. De Filippo, 1951
Finalmente soli di E. Gentilomo, 1942
Il fiore delle mille e una notte di P.P. Pasolini, 1974
Il fornaretto di Venezia di D. Coletti, 1950
La fortuna viene dal cielo di A. Rathony, 1942
Fortunella di E. De Filippo, 1957
La forza del destino di C. Gallone, 1950
Il fratello di M. Mida, 1975
Fricot sotto le armi, prod. Ambrosio, 1912
La fuggitiva di P. Ballerini, 1941
Giarabub di G. Alessandrini, 1942
Il giardino dei Finzi Contini di V. De Sica, 1970
Giordano Bruno di G. Montaldo, 1973
Giorno di nozze di R. Matarazzo, 1942
Gran Premio di J. Musso, 1943
Gruppo di famiglia in un interno di L. Visconti, 1974
Harlem di C. Gallone, 1942
Ho perduto mio marito di E. Guazzoni, 1937
Io, Amleto di G.C. Simonelli, 1952
Lisetta di E.W. Emo, 1934
Lorenzino de' Medici di G. Brignone, 1935
Lo vedi come sei? Lo vedi come sei? di M. Mattoli, 1939
La lunga notte del '43 di F. Vancini, 1960
Il lupo della Sila di D. Coletti, 1949
Una macchia rosa di E. Muzii, 1970
Maddalena Ferat di F. Mari, 1921
Il magistrato di L. Zampa, 1959
Mamma mia che impressione! di R. Savarese, 1950
Messalina di C. Gallone, 1951
I miserabili (parti I e II) di R. Freda, 1948
Miss Italia di D. Coletti, 1950
I mostri di D. Risi, 1963
Napoletani a Milano di E. De Filippo, 1953
Napoli d'altri tempi di A. Palermi, 1938
Napoli milionaria, di E. De Filippo, 1945
Il Natale del marinaio, anni '10
Odette di J. Hoursin e G. Zambon, 1934
Ombre sul Canal Grande di G. Pellegrini, 1952
Pane, amore e fantasia di L. Comencini, 1953
La parmigiana di A. Pietrangeli, 1962
Partire di A. Palermi, 1938

Peccato nel pomeriggio (ep. di *Alta infedeltà*) di E. Petri, 1964
Peppino e Violetta di M. Cloche, 1951
Pergolesi di G. Brignone, 1932
Per le antiche scale di M. Bolognini, 1975
Per questa notte di C. Di Carlo, 1977
Pian delle stelle di G. Ferroni, 1945
I pirati della Malesia di E. Guazzoni, 1941
I pompieri di Serrabianca, prod. Cines, 1910
Portiere di notte di L. Cavani, 1974
Porto di A. Palermi, 1935
Poveri ma belli di D. Risi, 1953
Prima della rivoluzione di B. Bertolucci, 1964
Profumo di donna di D. Risi, 1974
47, morto che parla di C.L. Bragaglia, 1951
Le quattro giornate di Napoli di N. Loy, 1963
Quei due di G. Righelli, 1935
Quelli della montagna di A. Vergano, 1942
La ragazza di Bube di L. Comencini, 1963
Senza una donna di A. Guarini, 1943
Se permettete parliamo di donne di E. Scola, 1964
Sequestro di persona di G. Mingozzi, 1968
Sogno di una notte di mezza sbornia di E. De Filippo, 1959
Il sole sorge ancora di A. Vergano, 1947
Sovversivi di P. e V. Taviani, 1967
Stasera alle 11 di O. Biancoli, 1937
La strada lunga un anno di G. De Santis, 1959
Lo svitato di C. Lizzani, 1956
T'amerò sempre di M. Camerini, 1943
Tempo massimo di M. Mattoli, 1934
Teodora di L. Carlucci, 1920
Terra di fuoco di M. L'Herbier, 1939
Terra di nessuno di M. Baffico, 1939
Il testimone di P. Germi, 1946
Tigre reale di G. Pastrone, 1916
Torna, caro ideal! di G. Brignone, 1939
Tosca di C. Gallone, 1956
Totò le Mokó di C.L. Bragaglia, 1949
Totò e Carolina di M. Monicelli, 1954
I tulipani di Harlem di F. Brusati, 1970
Un turco napoletano di M. Mattoli, 1953
Tutti a casa di L. Comencini, 1960
Uomini contro di F. Rosi, 1970
Vita da cani di M. Monicelli e Steno, 1950
La vita ricomincia di M. Mattoli, 1945
Vivere! di G. Brignone, 1937
Voglio vivere con Letizia di C. Mastrocinque, 1938
West and Soda di B. Bozzetto, 1965

ALTRI PAESI

Das blaue Licht (La bella maledetta) di L. Riefenstahl, 1932, Germania
The Blue Gardenia (Gardenia blu) di F. Lang, 1953, Usa
La chance e l'amour (L'amore e la chance) di B. Tavernier, E. Schlumberger, Ch. Bitsch, C. Berri, 1964, Francia/Italia
Darling (Darling) di J. Schlesinger, 1965, Gran Bretagna
Le deux gamines (Le due monelle di Parigi) di M. Champreux e R. Hervil, 1936, Francia
Das Ende vom Liede di H. Porten, 1914, Germania
Encounter (Imbarco a mezzanotte) di J. Losey, 1952, Usa/Italia
The Fallen Idol (Idolo infranto) di C. Reed, 1948, Gran Bretagna
Der Favorit der Kaiserin (Il corridoio segreto) di W. Hochbaum, 1936, Germania
Force of Evil (Le forze del male) di A. Polonsky, 1949, Usa
Gonin no sekkōei (La pattuglia) di T. Tasaka, 1938, Giappone
Yojimbo (La sfida del samurai) di A. Kurosawa, 1962, Giappone
Judex/L'uomo in nero di G. Franjou, 1964, Francia/Italia
Los jueves, milagro (Arrivederci Dimas) di L.G. Berlanga, 1957, Spagna
Macao (L'avventuriero di Macao) di J. von Sternberg, 1952, Usa
Madame de.../I gioielli di Madame de... di M. Ophüls, 1953, Francia/Italia
Maria Candelaria (La vergine indiana) di E. Fernandez, 1943, Messico
Mater dolorosa (Desiderata) di A. Gance, 1933, Francia
Les miracles n'ont lieu qu'une fois/I miracoli non si ripetono di Y. Allégret, 1951, Francia/Italia
Mourir à Madrid (Morire a Madrid) di F. Rossif, 1963, Francia

Morning Becomes to Electra (Il lutto si addice a Elettra) di D. Nichols, 1947, Usa
Muriel ou le temps d'un retour/Muriel, il tempo di un ritorno di A. Resnais, 1965, Francia/Italia
Notorious (Notorious) di A. Hitchcock, 1946, Usa
Pepo di A. Bek-Nazarov, 1935, Urss
Poil de carotte (Pel di carota) di P. Mesnier, 1952, Francia
La porteuse de pain/La portatrice di pane di M. Cloche, 1950, Francia/Italia
Le procès/Il processo/Der Prozess di O. Welles, 1962, Francia/Italia/Germania
Rashō-mon (Rasciomon) di A. Kurosawa, 1950, Giappone
La ronde (La ronde) di M. Ophüls, 1950, Francia
Seppuku (Harakiri) di M. Kobayashi, 1962, Giappone
Le sept péchés capitaux/I sette peccati capitali di S. Dhomme, E. Molinaro, Ph. de Broca, J. Demy, J.-L. Godard, C. Chabrol, R. Vadim, 1957, Francia/Italia
Les sorcières de Salem (Le vergini di Salem) di R. Rouleau, 1957, Francia
The Spiral Starcase (La scala a chiocciola) di R. Siodmak, 1945, Usa
Le testament d'Orphée/Il testamento di Orfeo di J. Cocteau, 1960, Francia/Italia
Thérèse Raquin/Teresa Raquin di M. Carné, 1953, Francia/Italia
The Third Man (Il terzo uomo) di C. Reed, 1949, Gran Bretagna
Tichij Don (Il placido Don) di S. Gerasimov, 1958, Urss
Topaze (Il piacere della disonestà) di P. Sellers, 1962, Gran Bretagna
Tout l'or du monde/Tutto l'oro del mondo di R. Clair, 1962, Francia/Italia
Tristana (Tristana) di L. Buñuel, 1970, Francia/Spagna/Italia
Le trou/Il buco di J. Becker, 1960, Francia/Italia
Tystdamen (Il silenzio) di I. Bergman, 1963, Svezia
El verdugo/La ballata del boia di L.G. Berlanga, 1964, Spagna/Italia
Volcano/Vulcano di W. Dieterle, 1950, Usa/Italia
Vyšší princip (Il principio superiore) di J. Krejčík, 1960, Cecoslovacchia

Libri e riviste d'antiquariato acquisiti dalla Biblioteca

Nel corso del programma inteso a recuperare pubblicazioni apparse in anni anche lontani, la biblioteca del C.S.C., che è aperta al pubblico dalle 9 alle 13,15, dal lunedì al venerdì, e dalle 15 alle 17,50 il lunedì e il giovedì, ha recentemente acquisito, fra gli altri, i seguenti titoli:

LIBRI

Arnheim Rudolf: *La radio cerca la sua forma*, Milano, Hoepli, 1937, in 16°, pp. 288.
Arnheim Rudolf: *Stimme von der galerie*, Berlin, Wilhelm Benary, 1928, in 16°, pp. VII+152.
Aros (aufgezeichnet von): *Marlene Dietrich*, Berlin, Scherl, 1932, in 16°, pp. non num.
Bagier Guido: *Der kommende film*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1928, in 8°, pp. 96+119
Balázs Béla: *Der sichtbare mensch eine film-dramaturgie*, Halle (Saale), Wilhelm Knapp, s.d., in 8°, pp. 167.
Bardeche Maurice (e Robert Brasillach): *Histoire du cinéma*, Paris, Denoel et Steele, 1935, in 8°, pp. 421.
Bermingham Cedric Osmond: *Stars of the screen 1932*, London, Herbert Joseph, s.d., in 16°, pp. IX+242.
Blei Franz: *Die gottliche Garbo*, Giessen, Kindt e Bucher, 1930, in 8°, pp. non num.
Castellani Arturo: *Televisione (Radiotelevisione)*, Milano, Hoepli, 1931, in 16°, pp. VI+248.

Chaplin Charlie: *Io e voi*, Milano, Corbaccio, 1930, in 16°, pp. 361.
Chenal Pierre: *Drames sur celluloid*, Paris, Les Perspectives, 1929, in 8°, pp. 133.
Cinemaboulie: *Satire du cinéma*, Genève, Rotogravure S.A., 1928, in 8°, pp. 120.
Cohendy Fred (e J. Mac Freddy): *Comment lancer un cinéma*, Paris, Drouin , 1928, in 8°, pp. 142.
Coissac G. Michel: *Les coulisses du cinéma*, Paris, Les éditions pittoresques, 1929, in 8°, pp. VII+216.
Colombini Umberto: *Il mito di Hollywood*, Milano, La Prora, 1931, in 8°, pp. 270.
Delluc Louis: *Charlie Chaplin*, Paris, Maurice de Brunoff, 1921, in 8°, pp. 104.
Des Vallieres Jean: *Greta Garbo*, Paris, Nouvelle Librairie Française, s. d., in 8°, pp. 60.
Epstein Jean: *Cinéma*, Paris, Editions de la Sirène, 1921, in 16°, pp. 119.
Falconi Dino (e Angelo Frattini): *Guida alla rivista*, Milano, Accademia, 1953, in 8°, pp. 440.
Fawcett L'Estrange: *Films*, Pall Mall, Geoffrey Bles, 1927, in 8°, pp. X+277.
Guerriero Vittorio: *La vita segreta del film*, Torino, Le grandi firme, s.d., in 8°, pp. 43.
Hemardinquer P.: *Le cinématographie sonore*, Paris, Eyrolles, 1932, in 8°, pp. 236.
Heymann Robert: *Der film in der karikatur*, Berlin, Otto Stollberg, 1929, in 8°, pp. 151,
Hollriegel Arnold: *Hollywood Bilderbuch*, Wien, E.P. Tal, 1927, in 8°, pp. 117.
Hulbert Claude: *Learn to white for broadcasting*, London, 1932, in 16°, pp. 128.
Hunter William: *Scrutiny of cinema*, London, Wishart & Co., 1932, in 8°, pp. 87.
Jacobs Lewis: *Film writing forms*, New York, Gotham Book Mart, 1934, in 8°, pp. 61.
Lasserre Jean: *La vie brulante de Marlene Dietrich*, Paris, Nouvelle Librairie Française, 1931, in 16°, pp. 224.
Margrave Seton: *Successful film writing*, London, Methuen & Co., 1936, in 16°, pp. VII+216.
Moos Carl (a cura di): *Der kleine aufnahmeleiter 1932*, Berlin, Carl Moos, s.d., in 16°, pp. 255.
Moussinac Léon: *Naissance du cinéma*, Paris, J. Povolozky, 1925, in 16°, pp. 180.
Moussinac Léon: *Panoramique du cinéma*, Paris, Sans Pareil, 1929, in 8°, p. 148.
Onelli Onello: *Ma che scicco questo pubblico!*, Roma, Cosmopoli, 1931, in 16°, pp. IV+67.
Palmborg Rilla Page: *The private life of Greta Garbo*, London, John Long, 1932, in 16°, pp. 255.
Pegge Denis C.: *Bombay riots*, London, The Scholartis Press, 1932, in 8°, pp. 195.
Pudovchin Vsevolod: *Il soggetto cinematografico*, Roma, Le edizioni d'Italia, 1932, in 8°, pp. 106.
Reed Langford (e Hetty Spiers): *Who's who in filmland*, London, Chapman & Hall, s.d., in 16°, pp. XXX+344.
Reichenbach Harry: *Phantom fame*, London, Noel Douglas, 1932, in 8°, pp. V+258.
Remogna Emilio: *Il cinematografo nella legislazione italiana*, Torino, Teat, 1933, in 8°, pp. 104.
Renaitour M. Jean-Michel: *Où va le cinéma français?*, Paris, Baudiniere, s.d. in 16°, pp. 478.
Robinson Carlyle T.: *La vérité sur Charlie Chaplin*, Paris, Société Parisienne d'Edition, s.d., in 16°, pp. 255.
Ross J.S.: *Stars of the screen 1934*, London, Herbert Joseph, s.d., in 16°, pp. 214.
Rudenski Dyk: *Gestologie*, Berlin, Hoboken, 1927, in 8°, pp. 69.
Strasser Alex: *Kind und kegel von der kamera*, Halle (Saale), Wilhelm Knapp, s.d., in 16°, pp. VII+136.

Vari: *Fifty years of italian cinema*, Roma, Carlo Bestetti, 1954, in 16°, pp. 76.
Vari: *Italian screen faces*, Roma, Unitalia I.F.E., in 4°, pp. non num.
Vari: *Mouvement*, Paris, Mouvement, 1933, in 8°, pp. 96.

RIVISTE

Ikon - Revue Internationale de Filmologie, Milano, 1960, nn. 32/33, 34, 35; 1961, nn. 36/37, 38, 39; 1963, n. 47; 1964, nn. 48, 49, 50, 51; 1965, nn. 52, 54, 55; 1966, n. 59; 1967, n. 62; 1968, nn. 64, 65/66; 1971, nn. 77, 78, 79; 1973, nn. 84, 85, 86, 87; 1974, nn. 88/89, 90, 91; 1975, nn. 92/93, 94, 95; 1976, nn. 96, 97/98, 99; 1977, nn. 100, 101/102/103.
Rivista del cinematografo, Roma, 1952.
Hollywood, Milano 1950, nn. 262, 265, 274; 1951, nn. 290, 292, 293, 294, 295, 297, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 318.
Al cinema, Torino, 1925, 1926, 1927.
L'eco del cinema, Firenze, 1938, nn. 9, 11; 1939, nn. 5, 6, 8, 9; 1941, nn. 6, 8, 9, 12; 1942, nn. 1, 2, 11.
Cinema illustrazione, Milano, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936.
Kines, Roma, 1929, nn. 11/51; 1930, nn. 1/47; 1931, nn. 1/39, 40/52; 1932, nn. 1/11.
Film rivista, Firenze, 1947, nn. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 18.

Le nuove acquisizioni della Biblioteca

La Biblioteca del C.S.C. si articola, sulla base del sistema decimale, in 10 sezioni. Ogni sezione è a sua volta suddivisa in 10 sottosezioni, ogni sottosezione in 10 ulteriori raggruppamenti.
A integrazione di quanto pubblicato nei fascicoli precedenti, riportiamo l'elenco dei volumi di argomento cinematografico e televisivo (sezione I), distribuiti, secondo il criterio su esposto, in 100 gruppi numerati da 000 o 099.
Nell'elencazione preliminare dei gruppi e sottogruppi, questi ultimi sono contrassegnati da un numero di codice posto tra parentesi e richiamato poi per ciascun testo prima del nome dell'autore.

SEZIONE. I: CINEMA E TELEVISIONE

09: ENCICLOPEDIE, FILMOGRAFIE, BIBLIOGRAFIE

(090) Opere generali, collettive, antologiche.
(091) Enciclopedie, lexikon.
(092) Dizionari biografici, filmografici, critici.
(093) Annuari e almanacchi, indirizzari, vademecum.
(094) Filmografie, repertori, cataloghi, trame di film, valutazioni morali.
(095) Cronologie, tavole sinottiche, filmografie di periodi, paesi, annate.
(096) Filmografie e cataloghi di generi specializzati.
(097) Dizionari lessicali; glossari.
(098) Bibliografie; repertori, indici e cataloghi di pubblicazioni.
(099) Manuali di bibliografia; classificazione bibliografica e filmografica.

(095) Martinelli, Vittorio: *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra/1919*, Roma, C.S.C. Edizioni di Bianco e Nero / Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri («Bianco e Nero» nn. 1/3), 1980, in 8°, pp. 311, ill.
(095) Martinelli, Vittorio: *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra/1920*, Roma, C.S.C. Edizioni di Bianco e Nero / Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri («Bianco e Nero», nn. 4/6), 1980, 8°, pp. 421, ill.

(095) Martinelli, Vittorio: *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra/1921-22*, Roma, C.S.C. Edizioni di Bianco e Nero / Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri («Bianco e Nero», nn. 1/3), 1981, in 8°, pp. 556, ill.
(095) Martinelli, Vittorio: *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra/1923-1931*, Roma, C.S.C. Edizioni di Bianco e Nero / Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri («Bianco e Nero», nn. 4/6), 1981, in 8°, pp. 436, ill.
(095) *Norwegian Films 1978*, Oslo, Norsk Filminstitutt, 1978, in 8°, pp. 63, ill.
(095) *Norwegian Films. Films norvegiens 1979*, Oslo, Norsk Filminstitutt, 1979, in 8°, pp. 55, ill.
(095) *Norwegian Films. Films norvegiens 1980*, Oslo, Norsk Filminstitutt, 1980, in 8°, pp. 59, ill.
(095) *Norwegian Films. Films norvegiens 1981*, Oslo, Norsk Filminstitutt, 1981, in 8°, pp. 61, ill.
(095) *Norwegian Films. Films norvegiens 1982*, Oslo, Norsk Filminstitutt, 1982, in 8°, pp. 59, ill.
(095) *Production Italienne 1963, La*, 1° vol., Roma, Unitalia Film, 1963, in 8°, pp. 138, ill.
(095) *Production Italienne 1954-55, La*, 1° vol., Roma, Unitalia Film, 1963, in 8°, pp. 138, ill.
(095) *Production Italienne 1968, La*, Roma, Unitalia Film, 1969, 8°, pp. 319, ill.
(095) *Production Italienne 1969, La*, Roma, Unitalia Film, 1970, in 8°, pp. 327, ill.
(095) *Production Italienne 1971/72, La. Italian Production 1971/72. La produccion italiana 1971/72*, 2 voll., Roma, Unitalia Film, 1972, in 8°, pp. 243+195.
(095) *Production Italienne 1972/73, La. Italian Production 1972/73. La produccion italiana 1972/73*, Roma, Unitalia Film, 1973, in 8°, pp. 279, ill.
(095) *Production Italienne 1975/76, La. Italian Production 1975/76*, 2 voll., Roma Anica, 1976, in 8°, pp. 143+91.
(095) *Production Italienne 1978/79, La. Italian Production 1978/79*, 1° vol., Roma, Anica, 1979, in 8°, pp. 127, ill.
(095) *Production Italienne 1979/80, La. Italian Production 1979/80*, Roma, Anica/Cies, s.d. (ma 1980), in 8°, pp. 191, ill.
(095) *Production Italienne 1980/81, La. Italian Production 1980/81*, Roma, Anica/Cies, s.d. (ma 1981), in 8°, pp. 179, ill.
(095) *Produzione Italiana 1970/71, La. La production italienne 1970/71. Italian Production 1970/71*, Roma, Unitalia Film, 1971, in 8°, pp. 315, ill.
(095) *Produzione italiana 1981/82, La. La production italienne 1981/82. Italian Production 1981/82*, Roma Anica/Cies, s.d. (ma 1982), in 8°, pp. 233, ill.
(098) *Riviste italiane di cinema 1930-1955. Catalogo*, Pavia, Amministrazione Provinciale, 1980, in 8°, pp. 60.
(094) *Saison Cinématographique 1982, La*, Paris Ufoleis (fascicolo Hors-Série XXVI di «La revue du cinéma. Image et son»), 1982, in 8°, pp. 426, ill.
(094) *Saison Cinématographique 1984, La*, Paris Ufoleis (fascicolo Hors-Série XXIX di «La revue du cinéma. Image et son») 1984, in 8°, pp. 192, ill.
(095) *Spanish Cinema 1966*, The, Madrid, Uniespaña, s.d., (ma 1966), in 8°, pp. 279, ill.
(095) *Swedish Films. Films Suédois 1973*, Stockholm, Svenska Filminstitutet, 1973, in 8°, pp. 142, ill.
(095) *Swedish Films. Films Suédois 1975*, Stockholm, Svenska Filminstitutet, 1975, in 8°, pp. 116, ill.
(095) *Swedish Films. Films Suédois 1978*, Stockholm, Svenska Filminstitutet, 1978, in 8°, pp. 120, ill.
(095) *Swedish Films. Films Suédois 1980*, Stockholm, Svenska Filminstitutet, 1980, in 8°, pp. 126, ill.
(095) *Swedish Films. Films Suédois 1981*, Stockholm, Svenska Filminstitutet, 1981, in 8°, pp. 110, ill.

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

Sono ancora disponibili presso la Biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia le seguenti pubblicazioni, al prezzo (IVA inclusa) indicato a fianco di ciascuna:

FILMLEXICON DEGLI AUTORI E DELLE OPERE, 9 voll., L. 321.000

ANTOLOGIA DI «BIANCO E NERO» 1937-1943, 5 voll. (in 6 tomi), L. 100.000

STUDI MONOGRAFICI DI «BIANCO E NERO»:

1) Piero Montani: *I formalisti, Ejzenštejn inedito*, L. 10.000
2) Franco Ferrini: *L'antiwestern e il caso Leone*, L. 10.000
3) Aldo Grasso: *L'irrealismo socialista*, L. 12.000
4) Furio Colombo: *Cinema e televisione dell'ultima America*, L. 10.000
5) Giorgio Braga: *Cinema e scienze dell'uomo*, L. 12.000
6) Bianca Pividori: *Critica italiana - Primo tempo, 1926-1934*, L. 15.000
7) Mario Bernardo: *Tecnica moribonda, costi, idee, polemiche*, L. 10.000
8) Giovanni Bechelloni, Franco Rositi: *Intellettuali e industria culturale*, L. 12.000
9) Tito Perlini: *Scuola di Francoforte, industria cultura e spettacolo*, L. 15.000
10) Franco Ferrini: *I generi classici del cinema americano*, L. 10.000
11) Cinzia Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema*, L. 12.000
12) Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo e critica del film*, L. 15.000
13) Gian Carlo Ferretti: *Per chi si scrive, per chi si gira*, L. 10.000
14) Alberto Farassino: *Il cinema francese dopo il maggio '68*, L. 15.000
15) Faliero Rosati: *1968-1972 Esperienze di cinema militante*, L. 12.000
16) Maurizio Grande: *Carmelo Bene, il circuito barocco*, L. 12.000
17) Massimo Bacigalupo: *Il film sperimentale*, L. 12.000
18) Franco Mariotti: *La nuova biennale, manifestazioni '74*, L. 12.000
19) Dante Cappelletti: *Canzonissima '71*, L. 10.000
20) Francesco Bolzoni: *Il laboratorio ungherese*, L. 12.000
21) Guido Cincotti: *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia*, L. 15.000
22) Orio Caldiron: *Vittorio De Sica*, L. 15.000
23) Fernaldo Di Giammatteo: *Lo scandalo Pasolini*, L. 15.000
24) Ernesto G. Laura: *Il C.S.C. tra tradizione e riforma*, L. 10.000
25) Guido Cincotti: *Venezia; Cinema '76*, L. 10.000
26) Fernaldo Di Giammatteo: *La controversia Visconti*, L. 12.000

Valentino Brosio: *Manuale del produttore del film*, L. 20.000
Jean Viviè: *Cinema e televisione a colori*, L. 15.000
Luca Pinna, M. Maclean, Margherita Guidacci: *Due anni col pubblico cinematografico*, L. 5.000
Nikolaj Abramov: *Dziga Vertov*, L. 12.000
Federico Doglio: *Il teledramma*, L. 15.000
Roger Manvell-John Huntley: *Tecnica della musica nel film*, L. 20.000
Jean Benoit-Levy: *L'arte e la missione del film*, L. 15.000
Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Brunello Rondi: *Il cinema di Fellini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Mario Verdone: *Anton Giulio Bragaglia*, L. 15.000
Leonardo Fioravanti: *La nuova legge sul cinema*, L. 5.000
Mario Verdone: *Carl Mayer e l'espressionismo*, L. 15.000
Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli: *Francesca Bertini (1892-1985)*, L. 5.000

NOTIZIE

Un concorso per la realizzazione di un'opera prima cinematografica è stato bandito da RaiTre. Possono parteciparvi i cittadini italiani che, alla data del 30 maggio 1986, non abbiano superato i 38 anni d'età e non abbiano mai lavorato come registi a un lungometraggio a soggetto. Gli interessati dovranno mandare alla Rai entro il 3 maggio una sceneggiatura, della durata compresa fra gli 80 e i 100 minuti, tratta da un soggetto originale e inedito. La giuria è composta da Giovanni Grazzini, Marco Leto, Ugo Pirro, Gian Luigi Rondi, Francesco Rosi, Giuseppe Rossini, Ettore Scola. La Rai si impegna a realizzare l'opera vincitrice, investendo una cifra massima di 250 milioni. L'autore della sceneggiatura sarà anche il regista del filmato, ma dovrà cedere alla Rai tutti i diritti e seguirne le indicazioni e le modalità produttive. Realizzato il film, RaiTre si impegna a trasmetterlo in data e orario che essa stessa stabilirà. Per informazioni: tutte le sedi Rai.

Il premio "Anacleto Marosi", concorso "I giovani realizzano film d'animazione", è stato bandito dall'Ente festival di Asolo in occasione del 13° Festival internazionale del cartone animato che si terrà ad Asolo (TV) dal 1° al 4 maggio. Organizzato con il patrocinio dell'Associazione italiana film d'animazione, il concorso è riservato agli studenti, da 6 a 18 anni, di tutte le scuole d'Europa, comprese scuole d'arte, licei artistici, scuole d'animazione. Per informazioni: Ente festival di Asolo, c/o Amministrazione provinciale, 31100 Treviso.

Il "Premio internazionale Ennio Flaiano" di letteratura, teatro, cinema e televisione è quest'anno alla tredicesima edizione. Le opere concorrenti dovranno essere presentate entro il 30 aprile.

Al "Premio Orso" per il giornalismo, suddiviso in tre sezioni (sport, cinema ed economia), possono partecipare giornalisti professionisti e pubblicisti italiani e stranieri iscritti agli ordini professionali che abbiano pubblicato articoli su quotidiani e periodici o realizzato servizi in radio e televisione tra il 1° gennaio e il 30 settembre 1986. La giuria è composta da Ugo Zatterin (presidente), Marina Sbardella, Biagio Agnes, Salvatore D'Agata, Luca Di Schiena, Giuseppe Di Vagno, Gilberto Evangelisti, Gianni Letta, Albino Longhi, Pasquale Nonno, Piero Ostellino, Aldo Palmisano, Silvano Rizza, Gianni Rocca, Gianluigi Rondi, Alberto Sordi, Giorgio Tosatti, Claudio Giorgiutti.

"Cinematecnica", terza fase, è un ciclo di 12 incontri che si sono tenuti a Venezia dal 20 novembre 1985 al 19 marzo 1986. Organizzati dall'Ufficio attività cinematografiche dell'Assessorato alla cultura e condotti da Fabrizio Borin e Roberto Ellero, gli incontri hanno trattato i seguenti temi: l'intervento pubblico, la produzione, la distribuzione commerciale, la distribuzione d'essai, il noleggio commerciale, il noleggio indipendente, l'esercizio cinematografico, l'esercizio d'essai, il circuito extra commerciale, la politica delle cineteche, gli archivi privati e il collezionismo. A conclusione, la tavola rotonda "Produrre Europa", sulle politiche cinematografiche della Cee.

L'Accademia di Francia a Roma ha organizzato, nel dicembre 1985, una serie di manifestazioni: la **Settimana del cinema del Quebec**, dal 2 al 7, in collaborazione con la Delegazione del Quebec in Italia e con l'Ufficio nazionale del film del Canada, in cui sono stati presentati dieci film di cineasti del Quebec; il convegno europeo **Identità culturale e audiovisiva in Europa nell'ora dei satelliti**, dal 5 al 7; e **Vivre sa vie, vivre le cinéma - A 25 anni dalla Nouvelle Vague**, dal 9 al 13, in collaborazione con l'Associazione nazionale circoli cinematografici, in cui sono stati proiettati film di Chabrol, Rohmer, Truffaut, Resnais e Godard, tutti in versione originale.

"Napoli Comics", mostra internazionale del fumetto e del cinema di animazione, ha proposto a Napoli, dal 9 al 15 dicembre 1985, un accostamento tra i due mezzi espressivi. Il programma della rassegna cinematografica era dedicato agli animatori italiani e di origine italiana che lavorano negli Usa.

Un appello dei critici per il Museo nazionale del cinema di Torino è stato diffuso il 12 dicembre 1985, affinché il museo, attualmente chiuso, sia dotato di una sede adeguata all'importanza e all'eccezionalità dei reperti, e fornito dei fondi necessari alla gestione, al restauro e alla conservazione di un «patrimonio unico costituito da film muti o parlati, in bianconero e a colori, molti dei quali mai rieditati quindi irreperibili».

"Florence Film Festival", rassegna internazionale del cinema indipendente, ha presentato a Firenze, dal 12 al 17 dicembre 1985, venti pellicole del free cinema statunitense, diciassette delle quali inedite in Europa.

"Cinema senza frontiere per una cultura della mondialità" è il tema della rassegna di film e incontri che si è svolta a Roma dal 16 al 20 dicembre 1985, in collaborazione con il Festival dei popoli.

L'Accademia nazionale d'arte drammatica ha festeggiato i 50 anni di vita il 17 dicembre 1985 inaugurando la sede di via Bellini, a Roma. Alla cerimonia, introdotta dall'avv. Luigi Mazzella, commissario dell'Accademia, erano presenti ex allievi, attori, critici e gente di teatro.

"Cinecittà/Il modo di produzione italiano" è il tema della 4ª Rassegna internazionale retrospettiva di Ancona, svoltasi dal 17 al 22 dicembre 1985. Organizzata nell'ambito della Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro, la rassegna comprendeva un convegno diviso in quattro giornate dedicate alla storia dell'industria cinematografica, ai generi, alle case di produzione e ai loro rapporti con lo stato; due rassegne di film girati a Cinecittà: una più specialistica sulla produzione degli anni tra il 1937 e il 1965, l'altra destinata a un pubblico più vasto con una selezione dei film più significativi del ventennio 1965-1985; la mostra "Cinecittà, via Tuscolana 1055"; uno spazio video con scelta di cinegiornali Luce e Settimana Incom dedicati a Cinecittà; la proiezione di film rari; e una cerimonia in onore di Alessandro Blasetti.

"Credito cinematografico: confronto fra le diverse realtà europee" è il tema del convegno di studio organizzato a Roma il 19 dicembre 1985 dalla Sezione autonoma per il credito cinematografico della Banca nazionale del lavoro. Vi hanno partecipato rappresentanti del mondo cinematografico, culturale, economico e politico, e si è discusso fra l'altro della possibilità di creare un'agenzia finanziaria europea del cinema. Al convegno è seguita la tavola rotonda "Cosa può fare una banca per il cinema".

"Un regard retrouvé", la rassegna cinematografica che dal 2 al 22 gennaio ha arricchito la manifestazione "Trouver Trieste", cominciata a Parigi nel novembre 1985, era dedicata ad autori e attori di origine triestina. Per l'occasione, oltre alla pubblicazione di una raccolta di saggi, si è tenuta una tavola rotonda cui hanno partecipato un gruppo di esponenti triestini del mondo del cinema: l'attore Omero Antonutti, il regista Franco Giraldi, il critico Callisto Cosulich e lo storico del cinema Alberto Farassino.

La Cinémateque de France compie cinquant'anni. I festeggiamenti sono stati aperti il 10 gennaio con un filmato dedicato a Henry Langlois, uno dei fondatori e il principale animatore, e con un incontro pubblico con Wim Wenders. Sono seguiti la serata di gala con la prima mondiale di *Ginger e Fred* di Fellini e un incontro con Elia Kazan. In calendario durante l'intero anno a Parigi e in provincia la proiezione di film restaurati dalla Cinémateque, che sta ingrandendo il settore dedicato alla conservazione e al restauro dei film e attuerà un programma di ricerca, inventario e ricostituzione di opere, soprattutto relative al cinema delle origini, Feuillade e la sua scuola, il documentario muto. Il programma comprende anche le opere complete di Robert Bresson e Jean Vigo, e i documenti, le trasmissioni televisive e i cortometraggi realizzati dagli autori della Nouvelle Vague. Per festeggiare il cinquantenario sono anche previste coproduzioni con festival regionali, e retrospettive del cinema svedese, olandese, thailandese, venezuelano e argentino.

"Made in Urss: schermo aperto su Vadim Abdrascitov", la rassegna organizzata a Roma, dal 15 gennaio al 12 marzo, dall'associazione Italia-Urss, ha offerto cinque lungometraggi del regista sovietico: *Parata dei pianeti* (1984), *Un treno si è fermato* (1982) e *Caccia alla volpe* (1980) con sottotitoli in italiano; *La svolta* (1978) e *La parola alla difesa* (1976) in edizione originale.

"Leggere conoscere il cinema" è il titolo di due corsi sul cinema organizzati a Pordenone, dal 16 gennaio al 27 febbraio, da Cinemazero e dalla Provincia di Pordenone. Il primo corso, condotto da Luciano De Giusti, riguardava il linguaggio cinematografico; il secondo, condotto da Carlo Montanaro, la storia del cinema.

"Le associazioni del pubblico e le riviste di cinema: un esempio di produzione culturale" è il tema del convegno organizzato il 18 gennaio a Roma dal Centro studi cinematografici. Ha introdotto e presentato Carlo Tagliabue. Relatori: Sandro Zambetti, Giorgio Garibaldi, Mario Calderale, Flavio Vergerio.

"Veneto Film-Maker", 1ª rassegna di cinema indipendente veneto, si è svolta a Mestre dal 20 al 25 gennaio. Ha presentato tredici film, più la personale di Augusto Tretti.

Al Festival del cinema spagnolo contemporaneo, organizzato a Bologna, dal 20 gennaio al 4 febbraio, dal ministero della cultura di Spagna in collaborazione con il comune di Bologna e il Reale collegio di Spagna, sono stati presentati dodici film, in lingua originale con sottotitoli, usciti tra il 1982 e il 1984. Nell'ambito della manifestazione si è tenuta anche una tavola rotonda.

"Cinema con rabbia", 3ª rassegna cinematografica organizzata dal Citizen Kane's Club a Milano dal 20 gennaio al 19 febbraio, ha presentato 15 film del cinema indipendente statunitense e britannico. Ogni lunedì, a mezzanotte, c'è stato l'incontro con film-makers italiani e stranieri, seguito dalla proiezione dei loro film.

Le sei personalità della cultura nazionale che per legge devono far parte del Consiglio nazionale dello spettacolo sono state designate il 24 gennaio dal ministro Lagorio. Sono Carlo Maria Badini, Luciano Berio, Federico Fellini, Goffredo Petrassi, Gianluigi Rondi, Giorgio Strehler. Il Consiglio è incaricato di elaborare proposte per la formulazione del programma triennale di sostegno e incentivazione finanziaria per le attività dello spettacolo. Del Consiglio, che è presie-

Tesi di laurea in materie cinematografiche discusse nelle università italiane

Continuiamo la pubblicazione dei titoli delle tesi di laurea sul cinema, la tv e gli audiovisivi in generale, discusse nelle università italiane (vedi i numeri 2, 3 e 4 del 1985).

Mirella La Rosa: *Il lavoro di sceneggiatura in Italia. Il caso Suso Cecchi d'Amico.* Università di Venezia, facoltà di lettere e filosofia.

Anna Carla Falconi: *Il periodo inglese di Alfred Hitchcock.* Relatore: Giorgio Tinazzi. Università di Venezia, facoltà di lettere e filosofia.

Roberto Zemignan: *André Delvaux: il cinema come specchio dell'immaginario.* Relatore: Giorgio Tinazzi. Università di Venezia, facoltà di lettere e filosofia.

Alessandro Bartoli: *La pubblicità del film.* Relatore: Roberto Campari. Università di Parma, facoltà di lettere e filosofia. 1985.

Fabio Vallin: *"Shining" di Stanley Kubrik.* Relatore: Giorgio Tinazzi. Università di Padova, facoltà di lettere e filosofia. 1985.

Federico Collesei: *Woody Allen: un cinema in evoluzione.* Relatore: Giorgio Tinazzi. Università di Padova, facoltà di lettere e filosofia. 1985.

Giovanni Checconi Sbaraglini: *"Femmine folli" di Erich von Stroheim.* Relatore: Giorgio Tinazzi. Università di Venezia, facoltà di lettere e filosofia. Febbraio 1986.

duto dal ministro per il turismo e lo spettacolo, fanno parte 57 membri in rappresentanza di ministeri, associazioni, enti e organizzazioni.

La Settimana del cinema jugoslavo, che si è tenuta a Roma dal 24 gennaio al 3 febbraio nell'ambito degli scambi fra i due paesi, ha offerto, con otto film e cinque cortometraggi, un panorama della cinematografica jugoslava degli anni ottanta in rapporto alle dinamiche sociali e al dibattito culturale in atto nel paese.

"Le cinéma italien de *La prise de Rome* (1905) à *Rome ville ouverte* (1945)" è la vasta retrospettiva sul cinema italiano dalle origini al 1945 che viene presentata a Parigi dal 29 gennaio al 28 aprile. Organizzata dal Centre Georges Pompidou con la collaborazione della Cineteca nazionale del Centro sperimentale di cinematografia, del Museo nazionale del cinema di Torino, della Cineteca italiana di Milano e del National Film Archive di Londra, e curata da Aldo Bernardini e Jean Gili, comprende 230 film, divisi in due sezioni: il muto (1896-1929) e il sonoro (1930-1945). Un ampio catalogo è stato pubblicato nell'occasione.

"Cinema delle donne", ottava edizione, dal 3 febbraio al 4 marzo ha presentato prima a Genova e poi a Torino dieci film, firmati da cineaste di nazionalità diversa, fra le quali l'italiana Muzzi Loffredo (*Occhio nero occhio biondo occhio felino...*) e la cinese Shi Xiaohua (*Zia Tao*).

"Invenzione Oriente", kermesse cinematografica di carnevale su miti, luoghi e personaggi dell'Oriente nel cinema occidentale, si è tenuta a Venezia dal 6 all'11 febbraio. Con una trentina di film, la rassegna ha cercato di disegnare alcuni itinerari rappresentativi del tema, dal filone coloniale a quello fiabesco, dal genere avventuroso a quello gangsteristico, dal genere comico-parodistico alla produzione d'autore.

"Un amore come gli altri" è il titolo del Festival internazionale del cinema omosessuale che si è svolto a Bologna dal 7 al 17 febbraio. I film erano in edizione originale con sottotitoli in italiano oppure con traduzione simultanea. Una piccola selezione della rassegna è stata presentata, nella seconda metà di febbraio, a Modena, Milano e Firenze.

"Antennacinema '86", nuova denominazione degli "Incontri di cinema e televisione", ha tenuto dall'11 al 16 marzo la sesta edizione a Conegliano (TV) sui seguenti temi: "L'autore prossimo venturo", "Una televisione per il cinema", "Critico e giornalista oggi", "I simboli del successo".

La 29ª Mostra internazionale del film d'autore si è svolta a Sanremo dal 21 al 26 marzo. Presidente della giuria internazionale era Guido Cincotti, conservatore della Cineteca nazionale.

Il premio "Cinema-narrativa" terrà l'ottava edizione ad Agrigento dal 19 al 24 maggio. Saranno premiati il miglior film italiano o straniero tratto da un'opera di narrativa, e il miglior film, tratto sempre da un'opera letteraria, apparso sul piccolo schermo dei tre canali Rai nel periodo settembre 1985 marzo 1986. Nel corso della manifestazione si svolgeranno retrospettive cinematografiche, dibattiti e incontri con i registi premiati, e un concorso per una rappresentazione fotografica tratta da un racconto pirandelliano. Verrà anche assegnato un premio, organizzato in collaborazione con il Sindacato nazionale giornalisti cinematografici, per un saggio sul cinema.

SUMMARY

Confidential Report on Orson Welles and Italian Critics

The author retraces the itinerary of Italian critics from the time Orson Welles began to make headlines in newspapers and illustrated magazines in 1947 to his brusque demise in 1985, from G.C. Castello's pioneering essay in 1949 to the recent and more or less learned and updated contributions of academic critics. This itinerary is a tortuous one since, within this corpus there are authentic constants and ineradicable prejudices together with symptomatic oscillations and even complete reversals of opinion. From the myth of the great rebel and genius to the relative disappointment of the first and belated impact with his films which, in the climate of neorealism, only the critical and socially committed, albeit misguided, ambitions were spared. At the same time critics resolutely rejected the formalistic efflorescences that were ends in themselves. From the salutary turnaround in the Sixties (when, perhaps on the heels of controversy, his Baroque excesses were re-evaluated and certain facile subject matter was overlooked) to the likewise belated counterblows of mistrust in the concept of the 'auteur' and the re-evaluation of genres, which threatened to relegate Welles to oblivion or at least repropose him with only half his real stature yet another time.

The International Audiovisual Market between Economics and Culture

Using statistical sources provided by UNESCO and UER, the author reaches original conclusions on the economics of the international audiovisual market. The world consumption of television programs amounts to approximately 10 million hours/year, of which almost 6 million in the United States alone. In Italy consumption has risen from 10,000 hours/year when Rai operated under a monopoly to the current figure of almost 1.5 million hours/year (between networks and local stations), of which 70% is imported. Italy is the world's second biggest consumer of television and also of films broadcast on television (over 500/day). Italy is also the biggest importer of images in the world. In 1985 Italy spent $144 million for television programs and $16 million for films. Europe produces some 100,000 hours/year of television programs, but a boom is expected to hit the image markets of numerous countries (including commercial stations, DBS, cable, homevideo, etc.). In the year 2000 European television's demand for fiction may exceed 1 million hours/year. To maintain its foothold in the international market Europe will therefore have to multiply tenfold its investments and labor force in the sector of cinema and television. The problem is not only cultural, but economic, as well. Without serial production there is no hope even for the survival of the art film.

The Aristocratic Light of an Indomitable Proletarian

To which category of actresses did Simone Signoret belong? Why did the talent of the recently-departed actress leave the authors of the Nouvelle Vague completely indifferent? Perhaps her gelid and fiery hardness and her rationality kept the directors of the Nouvelle Vague at a distance. Presumably they were intimidated by her political militancy and her need for truth and clarity. But her mode of being an actress curiously obeyed a profound contradiction: her way of slipping slowly into the part, her way of letting the director lead her by the hand, her hermeneutic entry into what she herself described as the splitting of her personality. The fact remains that her hieratic grace, her refusal to in any way play the diva, a beauty that was

outside the usual canons, her conviction to play her life to the hilt by combining cinema, television and her companionship with Montand, her concern for mankind, her two books of memoirs and a novel written when she was already consumed by illness — all this leaves us of Simone Signoret is an unclassifiable model, so arduous to decipher that one critic even paradoxically questioned whether she was really a great actress.

The Presumed Fortunes of Italian Cinema in France

In France Italy is in vogue, and this affects Italian cinema, as well. The French are well aware, of course, that Italian cinema is not what it used to be; they have a general idea of the magnitude of the crisis affecting it, but they feel it is transient and are awaiting its recovery. What remains of Italian cinema is the idea of what it was and of what it may once again be. A myth, if we wish. Unfortunately, myth and reality do not go arm in arm. This is proved by the fact that in French firstrun theatres there are very few Italian films, and in secondrun houses there are Italian films from 20, 30 or even 40 years back: the great directors, the scandals, the coproductions. In conclusion we can say that the vogue of Italian cinema in France is far more a cultural than a commercial phenomenon. The interest of the critics and the festivals has very little impact on market choices. And on the market Italian films are not in style.

The Interactive Videodisc

The videodisc has not been successful in the world audiovisual market, even though it could have developed in the field of individual and home recording of audiovisual entertainment. A new subject of discussion is the interactive videodisc, a disc that can contain, on one side, 54,000 fixed images or 36 minutes of filmed material, or a combination of both. The quality of the image is very good, even on the frozen photogram. Every single image is codified and can be requested and viewed in the space of a few seconds by remote control. The basic interactivity of the videodisc grows out of this possibility and can be developed at higher levels of elaboration by using a programming cartridge inserted into the videolector and especially by connecting it to a small computer. At the present time the interactive videodisc is being launched in scientific, university, scholastic, industrial and professional training circles. These are the fields of public information in which interactivity can solve the problem of repeated and repetitive access to a source of data and their immediate elaboration.

Cinema for Children: A False Problem?

Abroad, cinema for children has reached a dignified level. In Italy it has not even taken off. Specific production is virtually non-existent. Not even the Istituto Luce has succeeded in its ambitions: in some 20 years it has produced a scant five films, none of which has been a commercial success. The blame lies in part in juridical-administrative regulations, in part in the very uncertainty of the field of action. It is very difficult, in fact, to define children's cinema. The International Conference on Children's Films in Venice (1950) attempted do define it in order to draw up standards and modalities that could serve as guidelines for production. In practice, commercial exhibitors and public opinion have limited children's cinema to every product not strictly conceived for adults, but that has positive, or at least innocuous, values, all the better if it entertains. The negative outgrowths of such a definition are easily imaginable. To change this state of affairs we must look abroad, especially to the countries of Eastern Europe and to Great Britain, which offer exemplary texts of this type of cinema.

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicolo n. 1/1983

SAGGI: *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano. - Matuszewski e Marinescu: due pionieri del cinema. - La figurazione nel cinema americano, tra fotografia e arte. - La sala cinematografica come dispositivo spettacolare. - Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche.* — NOTE: *Freedonia: indagini sul territorio. - Il cinema armeno. - C'era una volta la Warner.* — CORSIVI: *Il nuovo Istituto Luce. - Il lungo sonno del cortometraggio.* — FILM: *La notte di San Lorenzo. - Identificazione di una donna.*

Fascicolo n. 2/1983

SAGGI: *L'Italia di Zavattini. - Appunti di lavoro per un saggio su Zavattini. - Nel '38, Zavattini (per caso). - "Miracolo a Milano", sceneggiatura desunta dalla moviola. - Per una filmografia di Cesare Zavattini. - Appunti per una bibliografia su Cesare Zavattini.*

Fascicolo n. 3/1983

SAGGI: *Quando Zurlini parlava di/su Valerio Zurlini. - Il 'modello' Spielberg-Lucas: reinventare il cinema. - Hong Kong: introduzione ai 'generi'. - Dal salotto al Soviet: il cinema russo prerivoluzionario. - Pasolini e la dialettica dell'irrealizzabile. - Come e perché l'obiettivo cinematografico.*

Fascicolo n. 4/1983

SAGGI: *Gli anni della Cines. Inediti dai "Taccuini". - Nota frammentaria ai Cines graffiti di Emilio Cecchi. - Jean Grémillon 'l'uomo-tramite' tra due epoche del cinema francese. - I trent'anni di Elio Petri. - Il cinema ritrovato di Mikio Naruse.* — NOTE: *Identificazione di un autore: Michelangelo Antonioni.* — FILM: *E la nave va. - Prénom Carmen. - Nostalghia. - Die macht der Gefühle.* — I FILM DELLA CINETECA: *"Christus" di Giulio Antamoro.*

Fascicolo n. 1/1984

SAGGI: *Al cinema con Mario Pannunzio. - Peter Kubelka, scultore del tempo. - Cinema e tv fra teoria e didattica. - Pubblicità d'autore ovvero Ulisse e l'Ombra.* — NOTE: *Catania: l'Europa tenta di serrare le file. - Sorrento: il rischio ha pagato. - Hollywood verso la televisione nell'America degli anni '50.* — CORSIVI: *Renato Castellani: regista 'inattuale?'.* - FILM: *Fanny e Alexander.*

Fascicolo n. 2/1984

SAGGI: *Franco Solinas: il rigore dell'impegno. - La bella addormentata in camicia nera (La musica per film in Italia durante il fascismo, 1930-1944). - I 'nuovi' tedeschi fra mercato e cultura.* — CORSIVI: *Kaljo Kiisk, una voce dall'Estonia. - La famiglia, un cinedilemma.* — NOTE: *Genova: il cinema da rianimare.* — FILM: *Ballando ballando. - Furyo. - Tradimenti.* — CINETECA: *"Porto" di Amleto Palermi.*

Fascicolo n. 3/1984

SAGGI: DOSSIER BUÑUEL: *Gli anagrammi del corpo di Luis Buñuel; Quei pallidi oggetti del desiderio. - Franco Rossi: una biografia critica. - L'uomo, la natura, la patria nel cinema estone (1912-1947).* — CORSIVI: *Cannes 84: i margini stretti del cinema. - Suzuki e Kinoshita, le 'rivelazioni' di Pesaro.* — NOTE: *Chianciano: il telefilm europeo affila le armi.* — FILM: *Enrico IV.* — CINETECA: *"Jocelyn" di Léon Poirier.*

Fascicolo n. 4/1984

VENEZIA '84: *Perché abbiamo premiato Zanussi. - "Heimat": il film-evento. - "Oltre le sbarre": con provocazione.* - ITALIANI IN MOSTRA: *"Kaos": la svolta dei Taviani; "Carmen": il filologo Rosi; "C'era una volta in America": Leone e la memoria; "Il futuro è donna": quando Ferreri inciampa; Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri; Sezione tv: frammenti di mercato.* — SAGGI: *Il cinema delle origini in Sicilia. - Vedere, ascoltare: dalla storia alla preistoria.* — CORSIVI: *La riscoperta del bianco e nero.* — NOTE: *Urbino: l'incertezza del testo.* — CINETECA: *"Terra di nessuno" di Mario Baffico.*

Fascicolo n. 1/1985

SAGGI: DOSSIER EDGAR REITZ: *Sedici ore di rabbia; Alla ricerca delle radici. - Ricordando Truffaut. - "La decisione di Isa",* (con una lettera inedita di Truffaut a Rossellini). — CORSIVI: *Emilio Cecchi e il cinema: il dibattito continua. - Rivedendo "San Francisco".* — NOTE: *Pordenone: le profezie di Thomas H. Ince. - Dreyer a Verona. - Città della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca i giovani.* — FILM: *Una domenica in campagna. - Metropolis. - Maria's Lovers. - Passion. - Benvenuta. - Broadway Danny Rose.* — CINETECA: *"Giuliano l'Apostata" di Ugo Falena.*

Fascicolo n. 2/1985

SAGGI: *Al C.S.C. con Umberto Barbaro. - La storiografia italiana: problemi e prospettive. - L'ultimo Coppola ovvero la rifondazione della realtà.* — CORSIVI: *I documentari di Zurlini.* — NOTE: *Berlino a confronto col passato.* — MILLESCHERMI: *I programmi multimediali e educativi.* — FILM: *Il giardino delle illusioni. - Urla del silenzio. - Amadeus. - Paris, Texas.* — CINETECA: *L'"Inferno" della Milano-Films.*

Fascicolo n. 3/1985

SAGGI: *Pasolini fra cinema e pittura. - 'Il chiodo', l'episodio di "Kaos" che non abbiamo girato. - Michelangelo Antonioni critico cinematografico (1935-1949).* — CORSIVI: *Appunti per una teoria del fantastico.* — NOTE: *Sulla strada di Cannes: - Annecy: animati da gran voglia di ridere.* — MILLESCHERMI: *Il cinema scientifico.* — FILM: *La rosa purpurea del Cairo. - Another Country. - Another Time, Another Place. - Segreti segreti.* — CINETECA: *La "Passione" Pathé (1907).*

Fascicolo n. 4/1985

VENEZIA '85: *Perché abbiamo premiato Agnès Varda. - "Senza tetto né legge": Agnès Varda e l'idea di libertà. - "Tangos. El exilio de Gardel": un musical antiparassitario. - "The Lightship": quando la nave non va. - "Dust": Marion Hänsel fra Edipo e Sudafrica. - "Yesterday": Piwowarski e il messaggio normalizzato. - "Le soulier de satin": De Oliveira e l'esprit du théâtre. - "Prizzi's Honor": divertirsi all'antica. - Italiani in Mostra. - Attori senza trionfo.* — SAGGI: *Peter Weir e il vuoto della ragione. - Il cinema italiano dopo la crisi.* — CORSIVI: *Taccuino indiano.* — LE TEORICHE CINEMATOGRAFICHE: *Lo scenario francese.* — NOTE: *Urbino: il luogo dello spettacolo.* — MILLESCHERMI: *Appunti sul cinema industriale.* — LIBRI: *Quando Ejzenštejn allestì "La Valchiria". - Schede.*